MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07206 074 2

SIEGFRIED OCHS

Der deutsche Gesangverein

II

(Schütz, Händel und Bach)

In

Max Hesses Handbüchern

ist eine Reihe von Bänden musikwissenschaftlichen Inhalts erschienen, welche in ihrer Gesamtheit eine einzigartige Enzyklopädie der Musik darstellen. Mit vollendeter Wissenschaftlichkeit verbindet sich klare, leichtfaßliche Darstellung. Jeder Band ist für sich abgeschlossen und selbständig; alle vereinigen sich zu einem harmonischen Ganzen. Die Buchausstattung ist würdig und geschmackvoll, der Preis äußerst mäßig.

---

1. **Riemann, Prof. Dr. Hugo, Handbuch der Musikinstrumente** (Kleine Instrumentationslehre). 8. Aufl. geb. M. 2,20.

2/3. **Riemann, Handbuch der Musikgeschichte.** I. Teil: Geschichte der Musikinstrumente, Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift. II. Teil: Geschichte der Tonformen. 9. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 3,75.

4. **Riemann, Handbuch der Orgel.** (Orgellehre.) 5. Aufl. geb. M. 2,50.

5. **Riemann, Handbuch der Musik.** (Allgemeine Musiklehre.) 8. Aufl. geb. M. 2,50

6. **Riemann, Handbuch des Klavierspiels.** 8. Aufl. geb. M. 2,20.

7. **Dannenberg, R., Handbuch der Gesangskunst.** 5. Aufl. geb. M. 2,50.

8/9. **Riemann, Grundriß der Kompositionslehre** (Musikalische Formenlehre) I. (theoretischer) Teil: Allgemeine Formenlehre. II. (praktischer) Teil: Angewandte Formenlehre. 9. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 4,20.

10. **Riemann, Anleitung zum Generalbaßspiel.** (Harmonieübungen am Klavier.) 6. Aufl. geb. M. 2,50.

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38

11. Riemann, Systematische Gehörsbildung. (Handbuch des Musikdiktats.) 6. Aufl. geb. M. 2,20.

12. Schroeder, Prof. Carl, Handbuch des Violinspiels. 5. Aufl. geb. M. 2,20.

13. Schröder, Carl, Handbuch des Violincellospiels. 4. Aufl. geb. M. 2,20.

14. Schroeder, C., Handbuch des Dirigierens und Taktierens. (Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis.) 7. Aufl. geb. M. 2,20.

15. Riemann, Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre. (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz.) 10. Aufl. geb. M. 2,80.

16. Riemann, Handbuch der Phrasierung. 5. Aufl. geb. M. 2,20.

17. Riemann, Grundlinien der Musikästhetik. (Wie hören wir Musik?) 5. Aufl geb. M. 2,20.

18/19. Riemann, Analyse von Bachs wohltemperiertem Klavier. (Handbuch der Fugenkomposition I. und II. Teil.) 4. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb M. 4,20.

20. Riemann, Handbuch der Gesangskomposition. (Lied, Chorlied, Duett, Motette.) 3. Aufl. geb M. 3,35.

21. Riemann, Handbuch der Akustik. (Musikwissenschaft.) 3. Aufl. geb. M. 2,20.

29. Riemann, Analyse von Bachs Kunst der Fuge (Handbuch der Fugenkomposition III. Teil). 3. Aufl. geb M. 2,50.

30. Riemann, Anleitung zum Partiturspiel. 4. Aufl. geb. M. 2,20.

31. Riemann, Handbuch der Orchestrierung. (Anleitung zum Instrumentieren.) 4. Aufl. geb. M. 2,20.

32. Thauer, Hans, Handbuch des modernen Zitherspiels. 2. Aufl. geb. M. 2,50

33. Stahl, Wilhelm, Geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik. 2. Aufl. geb. M. 2,50

34. Winter, G., Das deutsche Volkslied. Geb. M 2,20.

(Fortsetzung am Schluß des Bandes.)

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38

Der deutsche Gesangverein

von

Siegfried Ochs

II. Band

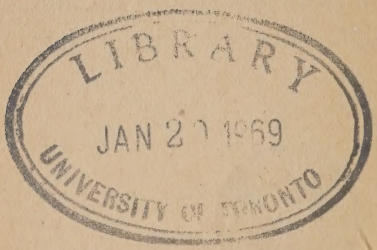
(Die Aufführungspraxis bei Schütz, Händel und Bach, erläutert an einer Reihe für diesen Zweck ausgewählter Werke der drei Meister.)

Max Hesses Verlag, Berlin W 15

Max Hesses Handbücher
Band 79

MT
88
034
T.2

Copyright 1924 by Max Hesses Verlag, Berlin W 15



Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen

Vorwort zum zweiten Bande.

Dieses Buch bedeutet weder eine Musikerbiographie, noch eine ästhetische Würdigung der Werke, von denen darin die Rede ist. Historische und ästhetische Dinge werden nur insoweit berührt, als nötig, um aus ihnen für die Aufführungspraxis Schlüsse zu ziehen. Bei manchen Werken, z. B. Israel in Ägypten oder der Matthäuspassion, ist es unmöglich, die richtigen Maßnahmen zu treffen, wenn man ihre Genesis nicht kennt.

Es sind in dem vorliegenden zweiten Bande Werke von Schütz, Händel und Bach zur Besprechung gestellt und das in einer Auswahl, die einzig unter dem Gesichtspunkt erfolgt ist, ob sie nach irgendwelcher Richtung besondere Eigenschaften technischer Art enthalten. Um an einem Beispiel zu zeigen, wie das zu verstehen ist: Der Messias von Händel zeigt für die Praxis keinerlei Merkmale technischer Eigenart. Der Judas, Samson und Israel geben viel mehr zu denken und Alles, was wir in diesen Partituren gefunden haben, wiederholt sich im Messias nur; deshalb können wir dieses Werk, so bedeutend sein musikalischer Gehalt ist, hier übergehen; wir würden aus ihm nichts Neues lernen.

Der Hauptzweck der Arbeit ist der, Leitern von Chorvereinen Anregungen zu geben, die es ihnen erleichtern oder ermöglichen, ihr Notenmaterial auf dem Grund hier niederge-

legter, Erfahrungen sinngemäß und doch unter völliger Betätigung ihres persönlichen Musikempfindens einzurichten, sie unabhängig zu machen von den fast durchweg anfechtbaren Bearbeitungen und ihnen bei der Lösung schwieriger Probleme den Weg zu ebnen. Alles, was sich hier findet, ist in der Praxis öffentlicher Aufführungen erprobt worden. Deshalb dürfte Manches der Beachtung wert sein. Der Leser des Buches wird hoffentlich von dem überzeugt oder darin bestärkt werden, was ich mir während meines ganzen, langen Wirkens in der Öffentlichkeit zum Grundsatz gemacht habe:

Suprema lex auctoris voluntas.

Siegfried Ochs.

Die Schriften, aus denen Manches entnommen ist, was sich in diesem Band findet, sind in jedem einzelnen Falle angeführt, so daß es nicht mehr nötig ist, sie und ihre Verfasser hier zu nennen. Dagegen ist es mir eine angenehme Pflicht, noch einigen Herren meinen aufrichtigen Dank für eine persönliche Unterstützung bei der Arbeit an dem Buche auszusprechen, so Herrn Prof. Dr. Kurt Sachs, dem Kustos der staatlichen Instrumentensammlung für die praktischen Vorführungen originaler alter Holz- und Blechinstrumente, Herrn Prof. Dr. Georg Schünemann für mannigfache Hinweise auf Besonderheiten alter Musik, meinem verehrten Freund Prof. Dr. Albert Schweitzer, der mich über Vieles, u. a. aus dem Spezialgebiete des Orgelbaus unterrichtete, Studienrat Dr. Fr. Spiro, dessen Freundschaft und Kenntnissen ich Anregungen aller Art danke, Herrn Prof. Dr. H. Springer, der mir die unvergleichlichen Schätze der Handschriften in der Berliner Staatsbibliothek in liebenswürdigster Weise zu Vergleichen und Feststellungen zur Verfügung gestellt und Herrn Dr. Werner Wolffheim, der die große Freundlichkeit gehabt hat, durch wertvolle Mitteilungen den die Matthäuspassion behandelnden Teil vollenden zu helfen. **Der Verfasser.**

Zum Beginn des ersten Bandes dieser Arbeit wurde darauf hingewiesen, daß wir uns vorwiegend mit der älteren, der sogenannten klassischen Chormusik zu beschäftigen haben werden. Es bedarf nunmehr einer Begründung, wenn die zeitgenössische Tonkunst hier erst in zweiter Linie mitspricht. Im Wesentlichen liegt die Ursache in dem instrumentalen Teil und der eigentümlichen Notierung der Partituren bei den Tonsetzern der früheren Jahrhunderte; die unserer Tage verwenden im Orchester die Instrumente, die heute mehr oder weniger überall gebraucht werden; sie verwenden sie in der Art, die sich auf Grund der außerordentlichen Vervollkommnung unseres ganzen Orchesterapparates herausgebildet hat. Weiterhin statten sie ihre Handschriften auf das Genaueste, manchmal vielleicht viel zu genau, mit Vortragsbezeichnungen aus, und es bleiben infolgedessen nur wenige Rätsel zu lösen. In Bezug auf das Gesangliche jener Partituren gibt es deren überhaupt fast keine.

Die Besonderheiten der alten Musik.

Denn im Gegensatz zu den Instrumenten, wie sie sich seit Jahrhunderten fort und fort entwickelt haben, ist ja die Singstimme, von örtlichen Einflüssen abgesehen, deren Betrachtung wir hier ausschalten dürfen, immer die gleiche geblieben und es gelten für sie deshalb auch die gleichen Gesetze, wie von altersher. Wenn eine Anzahl unserer lebenden Komponisten glaubt, den Sängern damit neue Anregungen zu geben, daß sie diese Gesetze nicht beachten, daß sie nahezu Unmögliches, stimmlich überhaupt nicht mehr zu Erfüllendes von ihnen verlangt, so befinden sie sich dabei in einem starken Irrtum und beweisen nur, daß ihnen das Gefühl und die Erfahrung für das Gesangliche fehlt. Die menschliche Stimme läßt sich nun einmal nicht ungestraft Gewalt antun. Selbstverständlich soll damit nicht gesagt sein, daß man nicht einem Chore schwierige und schwierigste Aufgaben zumuten dürfe. Im Gegenteil, es soll da Alles gutgeheißen werden, was auf Grund ausreichender Sach- und Fachkenntnisse und mit der Absicht hingeschrieben worden ist, eine bestimmte, erhöhte Wirkung zu erzielen. Wir finden aber in Werken unserer Zeit häufig Gesangsstellen, bei denen die Grenzen des Ausführbaren andauernd mindestens gestreift, wenn nicht überschritten werden, ohne daß anscheinend dem Autor das Bewußtsein davon innewohnt, was er verlangt; und was noch viel schlimmer ist, ohne daß ein Anlaß dazu

vorliegt. Spricht man mit solchen Komponisten über diesen Punkt, so wird Einem fast immer entgegnet, daß Manches bei den alten Meistern, z. B. der Bachsche oder gar der Beethovensche Vokalsatz, auch Ungeheures von den Sängern verlange. Das ist aber erstens sehr selten der Fall und zweitens: Wann und wo berührt Beethoven die Grenzen der Singstimme? Doch immer nur an solchen Stellen, die im Zeichen der Ekstase stehen, an denen er etwas ganz Besonderes zu sagen hat; so ist die erhöhte Anspannung, die er von den Ausführenden hie und da erwartet, eine durchaus begründete und er verlangt außerdem, wie schon angedeutet, fast nie allzu Schwieriges. Wenn man aber sieht, wie oft dieselben, die für den Chor fast oder völlig Unmögliches schreiben, auf das Vorsichtigste vorgehen, wenn es sich um das Orchester handelt, so zeigt das ganz klar, daß die augenblicklich Alles beherrschende Neigung zum Instrumentalen im weiten Umfange das Verständnis für das Gesangliche vernichtet hat. Die tiefer liegende Ursache für diese Erscheinung besteht zum Teil darin, daß junge Tonsetzer nicht mehr, wie es früher als selbstverständlich galt, eine Zeitlang in einem Chor mitsingen. Das haben unsere sämtlichen großen Meister getan, sie haben so, von den alten Italienern bis auf Bruckner gelernt, mit der Singstimme umzugehen und infolgedessen haben sie stets einen, wenn auch

Übertriebene Forderungen an die Singstimme

manchmal schwierigen, so doch vernünftigen Vokalsatz geschrieben. Heute handelt es sich häufig anscheinend oft nur noch darum, zu beweisen, daß man mit großen Orchestermassen große Klangwirkungen erzielen kann, eine Binsenwahrheit. Man könnte Komponisten von bekanntem Namen nennen, die schwerlich eine Ahnung davon haben, welch ein Kunstwerk ein Bach'scher Choral ist, und es ist recht beschämend, wenn man hie und da geringschätzige Urteile von solchen Leuten über große Meister, wie besonders häufig über Händel, hört, die nur daher zu erklären sind, daß für diese eben alles Verstehen fehlt.

Doch sprechen wir jetzt von der vorklassischen und klassischen Periode selbst! Die Gesangswerke aus frühester Zeit sind nicht in der gebrauchsfertigen Art aufgeschrieben, wie es heutzutage üblich ist. Wählen wir als Beispiel eine Partitur von Heinrich Schütz! Hier finden wir oft nur einen Chorsatz mit beziffertem Baß oder einen solchen, bei dem etwa zwei Violinen Gegenstimmen zu führen haben. Bei manchen Stücken wiederum sind Blasinstrumente aufgezeichnet. Aber das Alles bedeutet keineswegs, daß nun der Orchesterpart genau nach der also gegebenen Vorschrift gespielt werden müsse. Man verfuhr damals nach dieser Richtung ziemlich frei und ließ es darauf ankommen, ob zur weiteren Ausgestaltung eines Chorstückes ein größerer instrumentaler Apparat vorhanden war oder

nicht. So blieb es denn dem jeweils amtierenden Kapellmeister überlassen, die Partitur nach Gutdünken zu vervollständigen; ja, diese Ausfüllungsarbeit gehörte zu seinen Pflichten. Es ist demnach nicht nur gestattet, sondern durchaus dem Stil der Zeit entsprechend, wenn man jene Musik auch heutzutage da, wo die Orgel zur Begleitung nicht ausreichend erscheint, mit orchestralen Farben ausstattet. Hundert Jahre nach Schütz, also z. B. bei Joh. Seb. Bach, war die Praxis eine ganz andere, nicht zum Wenigsten auch bedingt durch den Umstand, daß, während Schütz viele italienische Gepflogenheiten aus seiner Studienzeit mitgebracht hatte, Bach durchaus auf dem Boden deutscher Überlieferung steht. Die Bachschen, ebenso auch die Händelschen Partituren sind bereits völlig ausgeführt, so daß man keine Note hinzuzufügen braucht, um sie nach ihrer Art klanglich zum Leben zu bringen. Nur ein bestimmter Punkt bedarf sorgfältigster, nacharbeitender Behandlung; das ist der überall durchgeführte Basso continuo oder Generalbaß. Alle Musik der Zeit von etwa des Jahres 1600 bis etwa zu Gluck und Haydn kann man kurzweg als Continuomusik bezeichnen, wenn es sich nicht um völlig unbegleitete, sogenannte a cappella-Werke handelt. In welcher Weise man den Generalbaß zu behandeln hat, davon wird später die Rede sein. Jedenfalls, und darauf kommt es im Augenblick an, verlangt er und

Continuomusik und andere.

seine Ausarbeitung viele Sorgfalt von seiten des Leiters einer solchen Aufführung.

Haben wir in Bach den typischen Vertreter einer zweiten Art Notierung der Partitur, so zeigen uns die Oratorien Haydns eine dritte Gattung, die unserer heutigen Art bereits nahezu vollkommen entspricht, die Partitur ohne Durchführung des Generalbasses. Das Orchester ist nun selbständig geworden; es bedarf nicht mehr der Füllung durch die Orgel oder das Cembalo, und es wäre eigentlich von ihm nicht mehr viel zu sagen, käme nicht, und das ganz besonders stark bei Beethoven, wiederum ein neuer Umstand, eine neue Schwierigkeit, in Frage. Diese entwickelt sich daraus, daß wichtige Instrumente, vor Allem die Blechinstrumente und die Pauken, nur über eine beschränkte Zahl Töne verfügten. Nun haben die Meister der vorklassischen Periode, auch noch Haydn, die genannten Instrumente, vor allem die Trompeten und Pauken, nur in den durch diesen Umstand bedingten Grenzen, häufig nicht anders, als rythmisch, benutzt. Infolgedessen sind sie dort ohne Weiteres so zu verwenden, wie es die Partitur anzeigt. Bei Beethovens Styl aber ergeben sich klangliche Probleme der schwierigsten Art, und es wird, gehört man nicht zu denen, die auf den starren Buchstaben auch da schwören, wo er unbedingt tötet, nicht zu umgehen sein, daß man um des Geistes willen manchmal den Buchstaben verändert.

Bei der uferlosen Fülle der Chorliteratur kann nicht daran gedacht werden, alle bedeutenden Erscheinungen auf diesem Gebiete hier zu besprechen. Es soll vielmehr das, was für die chorischen Schöpfungen eines bestimmten Gebietes wichtig ist, immer nur an einigen Vertretern seiner Gattung, vielleicht nur an einem Hauptwerk, gezeigt werden. Um bestimmte Namen anzuführen: Was für zwei oder drei Meisterwerke von Schütz gilt, paßt der Hauptsache nach auf alle ihrer Art. Was sich an Maßnahmen bei der Matthäuspassion als zweckmäßig oder notwendig erwiesen hat, gilt auch für die Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes; die Erfahrungen bei Haydns Schöpfung können ohne Weiteres bei den Jahreszeiten verwendet werden usw. Da diese Arbeit nur praktischen Zwecken dient, so werden manche Gebiete der chorischen Komposition wenig oder gar nicht beschritten werden. Es ist da besonders das so weite Feld des a-capella-Gesanges gemeint. Das Meiste jener Gattung bedarf entweder gar keiner Erläuterungen oder es findet sich das darüber zu Sagende bereits im ersten Teil dieses Buches.

Ausfüllung alter Partituren.

Daß für die ganz alte Musik in Bezug auf die Behandlung und Einrichtung des instrumentalen Teiles dem Kapellmeister ein weiter Spielraum gestattet ist, haben wir soeben ausgesprochen. Es könnte aber bedenklich sein, dem Chorsatz Instrumente bei-

zugesellen, die es zur Zeit seines Entstehens noch gar nicht gegeben hat. Dieser Punkt läßt sich in einer völlig unanfechtbaren Form nicht klarstellen. Max Schneider hat in seiner ausgezeichneten Einrichtung des Psalms von Schütz: „Zion spricht: der Herr hat mich verlassen" das neuzeitliche Orchester mit Klarinetten, Ventilhörnern usw. herangezogen. Er hält also den Standpunkt ein, daß Schütz, wenn er heute lebte, es etwa ebenso gemacht haben würde. Es läßt sich jedoch auch die Ansicht vertreten, daß man die Orchesterbesetzung nur mit solchen Instrumenten gestatten sollte, die damals, als das Werk geschrieben wurde, schon vorhanden gewesen sind. Man dürfte dann vielleicht der klanglichen Vorstellung jener Zeit näherkommen. Die ganze Angelegenheit ist eine Frage des persönlichen Geschmacks, und es läßt sich, wie schon angedeutet, für jede der beiden Arten, sie zu lösen, eine Begründung finden. Zweifellos und ohne Mühe würde man mit den damaligen Orchesterinstrumenten, besonders den Bläsern, in völlig genügender Weise auskommen; denn es sind ja die Flöten und Oboen in verschiedenen Abstufungen, die Fagotte, Hörner in vielen Spielarten, Trompeten, Posaunen, Pauken, sowie die Streicher vorhanden. Man darf auch nicht vergessen, daß die Orgel gleichsam noch ein Orchester für sich darstellt und in abwechslungsvoller Weise verwendet werden kann. Wir werden, wenn wir

uns demnächst mit einigen Stücken von Schütz beschäftigen, mit diesen Erwägungen noch ins Einzelne zu gehen haben.

Im ersten Bande dieser Arbeit ist darauf hingewiesen worden, daß diejenigen, die sich mit besonderer Vorliebe als die Vertreter der wahren klassischen Tradition bezeichnen, geneigt sind, ein gewisses, nicht allzu weit gehendes Forte durch ganze Werke hindurch als fast die einzige Farbe gelten zu lassen. Nun würde man solchen Leuten entschiedenes Unrecht tun, wenn man nicht zugeben wollte, daß es Tonsätze gibt, bei denen die Gegenüberstellung verschiedener Stärkegrade weder angebracht werden darf, noch kann. Dazu gehören vor Allem Stücke, die durchweg einen großen Aufwand an Glanz und Kraft erfordern und sich durch eine verwickelte Polyphonie auszeichnen von der Art, wie z. B. der Doppelchor „Nun ist das Heil" oder das Sanctus der H-moll-Messe von Bach. Wollte man sich hier auf das An- und Abschwellen der einzelnen Stimmen einlassen, so wäre die Folge davon nur, daß Vieles unhörbar würde. Die Polyphonie allein stellt genügende Abwechslung her; auch unterliegt die tönende Masse ohnehin wesentlichen Änderungen bezüglich der Kraft dadurch, daß immerfort Stimmen aussetzen oder neu erklingen, der Satz manchmal vierstimmig, sechsstimmig oder achtstimmig ist, eine Eintönigkeit infolgedessen also nicht eintreten kann. Nun aber, die ganz alte Musik

in Bausch und Bogen als eine Kunstgattung hinstellen zu wollen, bei der ein abgetönter Vortrag verboten sei, das geht nicht an; und da das wichtigste Mittel zur Erreichung musikalischen Ausdrucks die Dynamik ist, so werden wir gut tun, diese nicht aus unserer Rüstkammer verschwinden zu lassen. In alten Stimmen für den Chor oder das Orchester finden wir öfters Eintragungen, aus denen hervorgeht, daß der Dirigent, der ja auch häufig zugleich der Komponist gewesen ist, Anweisungen gegeben hat, diese oder jene Stelle stärker oder schwächer vorzutragen, ohne daß sich darüber etwas in der Partitur des Werkes findet. Es war früher viel einfacher, solche Dinge anzuordnen und durchzuführen, als es heute ist. Die Zahl der Musizierenden war eine geringe und alle gruppierten sich um den an der Orgel oder am Cembalo sitzenden Leiter der Aufführung, der durch ein Zeichen mit der Hand oder selbst durch leise Zurufe augenblicklich die Erfüllung seiner vortraglichen Wünsche herbeiführen konnte. Heute, wo wir mit großen Massen musizieren, geht das nicht an; es muß Alles gründlich vorbereitet sein, damit bei der Aufführung erst recht ein freies, stimmungsvolles Musizieren möglich ist. Man wird wohl, sobald man sich darauf einläßt, bei älterer Musik dynamisch zu färben, oft auf den Widerspruch von manchen Zuhörern stoßen, die sich darauf berufen, daß es sich nicht mehr feststellen

Stärkegrade.

läßt, ob der Schöpfer des betreffenden Tonstückes mit jeder Anordnung dieser Art einverstanden gewesen wäre. Dieser Einwand ist als Tatsache wohl richtig. Es kommt aber hierauf gar nicht an. Man muß sich vielmehr darüber klar werden, daß jede Zeit ihre Ausdrucksweise für sich hat, sei es in der Sprache, in der Wissenschaft, oder in der Kunst. Es fällt heute, von den Philologen abgesehen, niemandem mehr ein, alte Literatur in der Rechtschreibung und Stilisierung des 15. Jahrhunderts zu lesen. Man hat diese Sachen längst in unsere Sprechart umgeschrieben; selbst bei Goethe ist das noch geschehen. So kann man es auch nur billigen, wenn wir alte Musik heute so zur Wiedergabe gelangen lassen, wie wir Musik überhaupt empfinden. Es bedeutet eine starke Kurzsichtigkeit und einen Mangel an Logik, wenn man, wie es fast allenthalben der Brauch ist, die älteren Werke in einer gegen die frühere Zeit mindestens verzehnfachten Besetzung aufführt und andererseits verlangt, daß es nun wieder genau auf dieselbe Art geschehen solle, wie es damals der Fall gewesen ist. Außerdem hat es einen gewissen tragikomischen Beigeschmack, wenn man sieht, daß viele jener Leute, die alles ausdrucksvolle Musizieren als stillos und unklassisch bezeichnen, selbst vor keinen Effektmätzchen zurückschrecken, wenn sie ihnen das Mäntelchen der sogenannten Tradition umhängen können.

Die bereits erwähnte Schneidersche Bearbeitung eines Psalms von Schütz zeigt einen Weg, auf dem ein belebter Vortrag alter Musik erreicht werden kann.

Die Zeitmaße.

Mit der Frage der Dynamik hängt aufs Engste die des Zeitmaßes zusammen. Auch nach dieser Hinsicht lassen die alten Partituren viele Fragen offen. Bei den ganz frühen Meistern, den Italienern und dem jetzt bereits mehrfach erwähnten, in italienischer Schule erzogenen Schütz finden wir die Notierung der Tonstücke häufig in halben, ganzen und noch mehrwertigeren Noten, aber ohne alle weiteren Anweisungen durchgeführt. Das bedeutet aber nicht, daß Alles im breitesten Zeitmaß gesungen zu werden hat. Auch hier liegt ein Beweis dafür vor, daß wir die Sprache der damaligen Zeit in die unsere übersetzen müssen. Wollten wir den Sängern die Noten in die Hand geben, so, wie sie geschrieben sind, so würde das zu einer unendlichen Verwirrung führen, bis es vielleicht durchzusetzen wäre, daß die Stücke in dem richtigen Zeitmaß vorgetragen würden. Das Grundmaß für die Dauer einer Note war damals ein ganz anderes als heute und wir tun gut daran, die halben und ganzen Noten, die wir bei solchen Meistern finden, in die uns geläufigeren Sechzehntel-, Achtel- und Viertelwerte umzuschreiben. Aber selbst da, wo wir, wie bei Händel und bei Bach, Hinweise auf das Zeitmaß haben, bestehen vielfach irrige Anschau-

ungen über dieses. Da ist z. B. das so viel benutzte italienische Wort Andante, das noch immer häufig mißdeutet und als die Forderung eines langsamen Zeitmaßes aufgefaßt wird. Vor Kurzem wurde einmal in einer Unterhaltung über dergleichen gewissermaßen ironisierend darauf hingewiesen, wie sorglos Händel mit solchen Bezeichnungen umgegangen sei, indem sich in einer seiner Partituren die Tempobezeichnung: Andante allegro vorfände. Nicht in einer, sondern in beinahe allen seinen Partituren kommt dieses Andante allegro vor und es ist nicht im Mindesten widersinnig, wenn man sich nur nicht auf den Standpunkt stellt, daß Andante im deutschen mit dem Wort „langsam" wiederzugeben sei. Andante allegro bedeutet nichts Anderes, als das, was wir etwa mit dem Ausdruck einer beschleunigten Gangart bezeichnen würden, d. h. es ist ein recht lebhaftes Zeitmaß. Daß gerade Händel solche Dinge sehr genau genommen zu haben wünschte, geht daraus hervor, daß er auch häufig ähnlich ausführliche Vorschriften gab, wie z. B. „Largo, non Adagio", was so aufzufassen ist, daß ihm das landläufige langsame Zeitmaß dort nicht genügt, sondern daß er ein solches von denkbar größter Breite und Gedehntheit wünscht[1]).

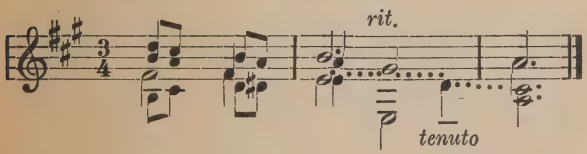
[1]) Die später mehrfach gegebenen Hinweise auf Metronomzahlen sind ausnahmslos nur als ungefähre Umschreibungen eines Zeitmaßes und keinesfalls als unveränderliche Feststellungen anzusehen.

Trotzdem bleibt hier ein Rest zu tragen peinlich. Es wird immer Stellen geben, bei denen sich die Dirigenten und die Zuhörer über die Berechtigung der gewählten Zeitmaße streiten könnten. Und — das mag nebenbei hier bemerkt sein — es wird selbst da, wo, wie in den Werken unserer Zeit, Alles anscheinend genau festgelegt ist, nicht immer leicht sein, die Zeitmaße einwandfrei zu bestimmen; sogar dann nicht einmal, wenn der Komponist das Metronom für seine Angaben zur Hilfe herangezogen hat.

Da wir gerade bei den Zeitmaßen sind, dürfte eine sehr verbreitete, besonders der sogenannten Tradition angehörende üble Gepflogenheit hier erwähnt werden. Diese besteht darin, in Werken früher Herkunft jeden Abschluß, jede Kadenz, sei es in Arien oder in Chören, sei es in Orchestersätzen, in ein breites Ritardando auslaufen zu lassen. Bei einer Aufführung der Matthäuspassion in Berlin waren nicht weniger als 103 solcher Abschlußritardandi festzustellen. Zugestanden, daß es manchmal angezeigt sein wird, den Schluß eines Musikstücks mit besonderem Nachdruck zu gestalten, so folgt daraus doch keineswegs, daß dieses am Ende jedes Teiles, jeder längeren Phrase am Platze ist. Im Gegenteil, es widerspricht allen Gesetzen sinngemäßen Vortrages, wenn die Schlüsse schablonenhaft und ohne jeden inneren Grund gleich gestaltet werden, wenn vielleicht der Zuhörer, der im Klavier-

Das gewohnheitsmäßige Schluß-Ritardando.

auszug nachliest und eine Kadenz erblickt, schon vorher mit Sicherheit sagen kann, daß nun auch ein ritardando kommen wird. Merkwürdig ist übrigens, daß viele Dirigenten nicht einmal wissen, wie sie ein solches zustande bringen sollen. Es ist ihnen noch nicht aufgegangen, daß das entscheidende Moment für das Gelingen und die Wirkung in dem Zurückhalten der dem Schlußakkord unmittelbar vorangehenden Note liegt; diese wird fast stets nebensächlich behandelt und damit fällt die gute Absicht in sich selbst zusammen. Das lange Aushalten des Schlußakkordes nützt da nicht mehr, weil dieser ja unbewegt ist, von einem Zurückhalten also eigentlich nicht gesprochen werden kann. Wie es aber zu geschehen hat, möge in dem folgenden Beispiel angedeutet werden:



Man sieht, daß Alles nur an der Dehnung des dritten Viertels, der Note d im Tenor, liegt. Wird diese unterlassen, so ist die ganze Liebesmüh'umsonst; natürlich müssen sich die anderen Stimmen dem Gebot der zurückgehaltenen unterordnen und ihr Fortschreiten abwarten.

Das Letzte, das Beste läßt sich freilich überhaupt nicht festlegen. Kleine Verschieden-

heiten in Bezug auf die Wahl der Tempi wird es immer geben und geben müssen; ist es doch vielleicht in allem Musizieren hierbei am Meisten die Eigenart des Dirigenten, die den Ausschlag für die feinsten Abwägungen gibt! So können zwei Leiter verschiedener Aufführungen voneinander abweichende Tempi anwenden und beide werden recht haben, wenn eben diese Zeitmaße nur im Einklang mit der sonstigen Vortragsweise stehen (vgl. Band I, Seite 112ff.).

Unbedingtes Festlegen der Zeitmaße unmöglich.

Muß das, was die Dynamik und die Zeitmaße angeht, nach dem Vorhergesagten in mancher Hinsicht eine offene Frage bleiben, so ist dies viel weniger bei einem dritten Faktor der Fall, der als ein ausschließlich der alten Musik angehörender mitspricht. Das ist der Generalbaß oder, wie er meist bezeichnet wird, der Continuo. Wir haben schon davon gesprochen, daß die alte Musik bis in die Zeit Josef Haydns hinein sogenannte Continuomusik ist. Bei dieser handelt es sich darum, die über den Baßnoten stehenden Zahlen in Harmonien umzusetzen. Das sieht sehr einfach aus; für einen gewiegten Organisten oder Dirigenten bedeutet es auch im handwerksmäßigen Sinne keine besonders schwierige Aufgabe. Und doch gibt Einem solch ein Continuo häufig Rätsel auf, so z. B. an denjenigen Stellen, wo sich nur Baßnoten finden, die Zahlen fehlen oder auch sonst unter Umständen Unklarheit darüber herrschen kann, welche

Der Generalbaß oder Continuo.

Ausgestaltung dem Schöpfer des Werkes vorgeschwebt hat. Eine sorgfältige, in Harmonien und der Registrierung sich den Singstimmen und dem Orchester, wie auch dem Sinn des Textes vollkommen anschmiegende Ausarbeitung des Continuo ist aber eine unerläßliche Grundbedingung für die Aufführung von Werken aus der alten Zeit, sei nun zur Harmonisierung des Generalbasses bestimmt, welches Instrument auch immer. In welcher Art dieses Aussetzen des Continuo zu erfolgen hat, dafür besitzen wir Beispiele in großer Zahl, u. A. auch von Bach und seinen Schülern. Es kommen für unsere Zwecke, von den Orchesterbässen abgesehen, wesentlich nur zwei in Betracht, die Orgel und das Cembalo. Inwiefern und an welchen Stellen diese zu verwenden seien, darüber sind die Ansichten geteilt. Wir haben Musiker, die die Verwendung des Cembalo in der Kirchenmusik und den Oratorien überhaupt völlig ablehnen, und dabei übersehen, daß seine Mitwirkung in solchen Werken häufig ausdrücklich gefordert ist. Wir haben andererseits auch wieder Fanatiker für das Cembalo, die dieses Instrument, oder das heutzutage an seiner Stelle meist verwendete moderne Klavier, am liebsten den ganzen Abend hindurch spielen hören möchten. Über diesen Punkt wird noch Manches zu reden sein, wenn wir uns erst mit Werken im Einzelnen beschäftigen. Daß wir statt des Cembalo heutzutage meist den Konzertflügel verwenden,

Orgel oder Klavier.

ist nicht ohne Weiteres gutzuheißen. Der Ton des Klaviers mischt sich unter Umständen nicht so mit dem Klang der Streicher, wie der des alten Instrumentes. Andererseits ist aber wieder dessen Ton zu schwach, um bei der großen Besetzung unserer Orchester und Chöre noch zur Geltung zu kommen. Man hat sich deshalb an den meisten Orten entschlossen, von den beiden Übeln das kleinere zu wählen, als welches man hier den Flügel bezeichnen kann.

Welche wichtige Rolle bei der Wiedergabe klassischer Chorwerke der Orgel zufällt, ist bekannt und wir haben auch schon davon gesprochen. Auf einen Punkt, der bis jetzt noch wenig Beachtung gefunden hat, möge aber noch hingewiesen werden. Die Orgeln von heute stehen gegen die alten, wie sie zur Zeit Bachs und Händels in Gebrauche waren, unter außerordentlich hohem Winddruck. Die Folge davon ist, daß sie bezüglich der Tongebung viel schärfer sind, als die früheren Instrumente. Die Orgel hat aber für uns im Wesentlichen keinen anderen Zweck als den, die harmonische Verbindung oder Unterlage für das gesamte Tongefüge herzustellen. Sie soll, besondere Fälle ausgenommen, nicht solistisch hervortreten, sondern sich ganz unauffällig in das Ganze einfügen. Das ist mit den Orgelwerken aus unseren Tagen oft recht schwierig durchzuführen. Außerdem kommen bei diesen noch andere Mängel in Betracht. So wird jetzt viel beim Orgelbau

dadurch verdorben, daß man die Zinnpfeifen aus Sparsamkeit dünnwandiger macht, als es früher geschah, was ebenfalls wiederum der Weichheit des Tones wesentlichen Eintrag tut. Sodann steht das Instrument, weil man in der Kirche mit dem Raum sparen will und dem Architekten in der Regel nichts gleichgültiger ist, als die tonliche Wirkung der Orgel, meist dicht an der Wand der Kirche, während man früher zwischen dem Werk und der Wand fast immer einen freien Raum ließ, der die Resonanz des Tones in günstiger Weise beeinflußte. Die alten Orgeln klangen voll und weich, die modernen sind häufig schreiend und scharf. Man kann bei der klassischen Kirchenmusik ohne die Orgel auf keinen Fall auskommen, schon deshalb nicht, weil ihre Mitwirkung durch unzweideutige Vorschriften häufig gefordert wird. Es ist durchaus dazu nicht nötig, daß etwa vor einer bestimmten Zeile der Partitur das Wort „Organo" steht, vielmehr gibt es auch andere Zeichen, aus denen sich das Nötige entnehmen läßt. So schreibt Bach manchmal den Continuo, also die bezifferte Orgelstimme, transponiert gegen die übrige Partitur. Das wäre nicht nötig, wenn er zur Ausführung des Continuo das Cembalo gewünscht hätte. Aber da die Orgeln zu jener Zeit im Kirchenton standen, das Orchester jedoch im Kammerton, so kam er mit dieser Maßnahme der Schwierigkeit zuvor, daß der Organist erst noch trans-

ponieren mußte. Die Hauptsache in diesen Fällen für uns ist, daß eine solche Vorschrift unbedingt die Mitwirkung der Orgel bedeutet. Das Cembalo diente, von seiner harmonischen Aufgabe abgesehen, vorwiegend dazu, die schwach besetzten Bässe in solistischen Nummern zu unterstützen. In dieser Art wird es auch heute noch mit Erfolg neben der Orgel oder mit dieser zugleich verwendet werden können. Es kann aber niemandem verwehrt werden, da, wo die Bässe genügend stark besetzt sind, unter bestimmten Umständen auf das Mitgehen eines stützenden Instrumentes völlig zu verzichten, während man bei Rezitativen unter Umständen das Cembalo allein verwenden und die Bässe fortlassen kann.

Vom Orchester und den Veränderungen, die es im Laufe der Jahrhunderte erfahren hat, ist mehrfach die Rede gewesen. Deshalb möchte es nicht überflüssig sein, daß wir uns hier noch, wenigstens in Bezug auf das Wesentlichste, mit den Einheiten beschäftigen, aus denen es sich zusammensetzt. Freilich liegt es nicht im Rahmen dieser Erläuterungen, einen Abriß aus der Instrumentenkunde zu bringen. Es gibt eine Menge wertvoller Werke über diesen Gegenstand, von dem grundlegenden Berliozschen an bis auf die neueste Zeit; diese mögen denen empfohlen sein, die sich mit den orchestralen Dingen eingehender zu beschäftigen wünschen. Wir betrachten hier

die Instrumente nur, soweit sie für die Mitwirkung in Chorwerken zur Verwendung gelangen. Die Tatsache, daß das alte und das neuzeitliche Orchester in ihrer Zusammensetzung und infolgedessen auch klanglich sehr stark voneinander verschieden sind, wurde bereits gestreift. Sie ist nicht allein im Wesen der Generalbaßmusik von früher her begründet, sondern auch in anderen Ursachen. Dazu zählt vor Allem der Umstand, daß das alte Orchester sich nicht so vielfarbig im Verlaufe eines einzelnen Stückes erweist, wie das der neueren Zeit. Man glaube aber nicht etwa, daß den Tonsetzern des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts eine geringere Anzahl Klangfarben zur Verfügung gestanden hätten, als denen unsere Tage, seit Gluck und Haydn. Keineswegs; nur waren die Klangmöglichkeiten anderer Art. Und es war damals noch nicht üblich, so wie heute, grundsätzlich der Partitur entsprechend das volle Orchester zu benutzen, nur einzelne Instrumente oder ganze Gruppen vorübergehend aussetzen und zur Erzielung bestimmter Wirkungen nach längeren Pausen wieder eintreten zu lassen. Bei Händel, bei Bach und ihren Zeitgenossen spielen eine Nummer hindurch, sofern nicht gerade einmal das gesamte Orchester beschäftigt ist, immer Teile desselben, die vom Anfang bis zum Ende verwendet werden, während die andern ebenso durchweg pausieren, ohne daß ein nennenswerter Wechsel in den orchestralen Klang-

Instrumentierung einst und jetzt.

farben eintritt; für solche Zwecke ist dort die Orgel vorhanden. Häufig wird auch außer dieser oder dem Cembalo nur der instrumentale Baß herangezogen. Die Streicher und Bläser, die, besonders die letzteren, heutzutage so vielfach zur Färbung und Füllung akkordisch eingreifen, treten hier nur in regelrechter Stimmenführung, wie die Singstimmen, auf. Des Weiteren darf nicht übersehen werden, daß neben den Streichern früher hauptsächlich die Holzbläser in ihren zahllosen Spielarten Verwendung fanden, während heutzutage die Blechinstrumente und das Schlagzeug einen großen Raum in den Partituren einzunehmen pflegen. Dafür hatte man an Streichinstrumenten außer den heute gebräuchlichen, um nur Einiges zu nennen, Violino piccolo, Violoncello piccolo, Viola da Gamba, Violone; bei den Bläsern finden wir Flöten verschiedener Art, Oboe d'amore, Oboe da caccia, die als Corno oder Cornetto bezeichneten Blechinstrumente, weiterhin die Laute, die Harfe und das Glockenspiel und vieles Andere, das hier nicht Alles aufgezählt werden kann. Die Trompeten werden im alten Orchester häufig solistisch verwendet und es wird von ihnen außerordentlich viel verlangt; ebenso geht es mit den Hörnern.[1]) Die Aufgabe der ersten

[1]) Die Bezeichnung eines Instrumentes als *Corno* bedeutet keineswegs, daß damit das heute gebräuchliche Horn gemeint ist. Näheres darüber findet sich später (vgl. S. 165—167).

Trompete in der 50. Kantate, der H-moll-Messe und dem Weihnachtsoratorium von Bach, die der Hörner in dem letztgenannten Werk, in der 79. Kantate von Bach und im Judas Makkabäus von Händel werden selbst den besten Künstlern noch Schwierigkeiten bieten, wenn auch hinsichtlich dieser Instrumente heute manche Erleichterung möglich ist. Von Alledem wird ausführlicher die Rede sein, wenn einschlägige Fälle in den Kreis unserer Betrachtungen treten.

In den Partituren der alten Meister sind alle Stimmen als gleichwertig zu betrachten (vgl. Band I, Seite 98ff); das Hervorheben einzelner Noten oder Phrasen durch ein vorübergehendes Heranziehen von Instrumenten, wie wir es heute selbstverständlich finden, kommt kaum vor. Dagegen wird häufiger, als in unserer Zeit ein einzelnes Instrument solistisch verwendet, besonders in Arien und ariosen Stücken; dann führt es aber seinen Part durch die ganze Nummer fort.

Solo-Instrumente.

Wir haben nunmehr das Wichtigste von dem berührt, was für die alte Musik insgesamt Geltung besitzt. So wenden wir uns zu dem bereits erwähnten Hauptteil unserer Betrachtungen, indem wir, wie schon früher bemerkt, vorwiegend solche Werke in Bezug auf ihre Wiedergabe zur Besprechung auswählen, die an der Spitze ihrer jeweiligen Gattung stehen. Daß es sich empfiehlt, die

Erläuterungen unter gleichzeitiger Benutzung einer Partitur, oder mindestens eines Klavierauszugs des betreffenden Werkes zu lesen, dürfte kaum gesagt zu werden brauchen.

Geistliche Werke von Heinrich Schütz.

Der Name Heinrich Schütz erscheint bis jetzt noch ziemlich selten auf den Programmen der großen Chorvereine. Gegenüber einem Meister von solcher Bedeutung muß diese Zurückhaltung auffällig erscheinen. Der Grund dafür liegt nicht in den Schützschen Werken selbst, sondern in erster Linie darin, daß diese, so weit sie nicht verloren sind, erst sehr spät, nämlich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, gesammelt erschienen. Philipp Spitta, dessen Bach-Werk unerreicht dasteht, ist es gewesen, der auch diese Schöpfungen aufgesucht und in einer Gesamtausgabe vereinigt hat. Eine Reihe stattlicher Bände enthält unzählige kleine und große Kompositionen des Meisters, dessen Vielseitigkeit Jeden, der sich näher mit ihm beschäftigt, in Erstaunen setzen muß. In Bezug auf die hier zur Besprechung gelangenden Stücke

ist es angestrebt worden, solche von einfachstem Aufbau, die mit bescheidenen Mitteln hergestellt sind, und wiederum andere auszuwählen, die einen anspruchsvollen Apparat erfordern. Diese Verschiedenheit ist nicht etwa nur äußerlicher Art, sondern sie hat tiefer liegende Gründe, deren noch Erwähnung geschehen soll.

Heinrich Schütz ist am 18. Oktober 1585, also hundert Jahre vor Joh. Seb. Bach geboren. Seine Wiege stand in dem Städtchen Köstritz im Vogtlande, wo er auch seine ersten Jugendjahre verbrachte. Da er über eine gute Singstimme verfügte, und also begabte Knaben zu jener Zeit gesuchte Kräfte für die an den Höfen und Kirchen bestehenden Chöre waren, wurde man auf ihn aufmerksam und brachte ihn in seinem zwölften Lebensjahre in die Kapelle des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel. Dieser hatte eine besondere Zuneigung für den jungen Schütz gefaßt und zeichnete ihn bei jeder Gelegenheit durch Beweise seines Wohlwollens aus. So auch, indem er ihm die Mittel gewährte, das Studium der Rechte in Marburg zu beginnen. Schütz bezog die Universität im Jahre 1607 und hatte zwei Jahre lang seine Ausbildung zum Juristen betrieben, als sein Gönner nach Marburg kam und, unter dem erneuten Eindruck der musikalischen Begabung des jungen Mannes, diesen nach langem Widerstreben dazu bewegte, die Jurisprudenz an den Nagel zu

Kurze Schilderung des Lebens von Schütz.

hängen und nach Venedig zu gehen, um sich bei Giovanni Gabrieli als Musiker auszubilden. Ein Stipendium von hundert Talern im Jahre wurde Schütz zugesichert, und so zog dieser im Jahre 1609 über die Alpen. Giovanni Gabrieli war zu jener Zeit bereits weltberühmt. An dem neuen Schüler fand er Gefallen und er behandelte ihn mit väterlicher Liebe. Schütz, der zwei Jahre in Venedig hatte bleiben sollen, dehnte seinen Aufenthalt immer mehr aus, so daß er zu einem vierjährigen wurde. Aber nicht allein bei Gabrieli fand er Förderung, sondern noch ein anderer Meister trat in seinen Gesichtskreis, der mindestens ebenso starken Einfluß auf ihn gewinnen sollte. Das war der erste bedeutende Komponist auf dem Gebiete der Oper, der 1567 geborene, am Hofe von Mantua lebende Claudio Monteverde. Von diesen beiden Tonsetzern lernte Schütz, was nur zu lernen war; aber, und das gestaltete auch ihn zum Meister, er schuf sich dabei seinen persönlichen Stil, der, wenn Schütz auch die Errungenschaften der Italiener benutzte, doch im Grunde ein deutscher blieb. Gabrieli hatte durch seine eigenartige Verwendung der Polyphonie, wie auch durch seine Art, mehrere Gesangschöre einander gegenüberzustellen, Wirkungen erzielt, die bis dahin nicht bekannt gewesen waren. Außerdem war er einer der Ersten, die das Orchester als einen selbständigen musikalischen Faktor dem Chor gegenüber behandelten. Hatten

die Instrumente bis jetzt ausschließlich die Aufgabe gehabt, zu begleiten, so begannen sie nun in ihrer eigenen Sprache zu reden. Das Alles finden wir bei Schütz wieder, nur in einer durchaus neuen Weise verwendet, die in Deutschland geradezu revolutionär wirken mußte; es zu wissen, ist unerläßlich für Jeden, der seiner Kunst gerecht werden will.

Nicht minder aber wirkten Neuerungen, die Schütz hinsichtlich des Aufbaus geistlicher Musik einführte. Wir lassen hier dem besten Kenner Schützscher Kunst, Philipp Spitta, das Wort:

„Heinrich Schütz hatte im dritten Teil seiner Symphoniae sacrae und Andreas Hammerschmidt besonders in den beiden Teilen seiner „Musikalischen Gespräche über die Evangelia“ um die Mitte des Jahrhunderts eine Kunstform angebaut, welche für die Entwicklung einiger Hauptzweige der damaligen Kunst von größter Bedeutung sein und schließlich vorzugsweise im Händelschen Oratorium gipfeln sollte, wenngleich auch Seb. Bachs Kirchenmusik Nahrung aus derselben gezogen hat. Es ist dies die poetisch-musikalische Gestaltung abgeschlossener biblischer Vorgänge, entstanden durch teilweise Anregung der damals in Italien sich entwickelnden dramatischen Kunstform und mit Anlehnung an die Form des sogenannten geistlichen Konzerts. Die Art, das Bibelwort zu behandeln, war hier

Schützens Neuerungen.

bald dramatisierend, so daß die Reden verschiedener Personen auch verschiedenen Stimmen zugeteilt wurden, bald chorisch erzählend oder auch betrachtend, wie denn zumal Hammerschmidt mit Vorliebe Strophen protestantischer Kirchenlieder einflocht. Sie wollten den betreffenden Vorgang durch die der Musik gegebenen Mittel möglichst anschaulich machen; ausdrucksvolle Deklamation, charakteristisches Instrumentenspiel, besonders aber ein Streben nach Erfindung von Tongestalten, die in allgemeiner Anlage wie in besonderer Ausführung den behandelten Ereignissen musikalisch analog waren, kamen hinzu, um die Phantasie zu lebendiger Produktion zu reizen."

Der geistliche Dialog.

Als die wichtigste der Neuerungen, deren wir gedachten, ist zu nennen, daß Schütz für die Solisten, die den Bibeltext vorzutragen hatten, zum ersten Mal in Deutschland das Rezitativ verwendete. Bis dahin hatte man solche Stellen in der Art vorgetragen, wie es in der katholischen Kirche üblich ist; so, daß die Worte ohne scharfe rhythmische Gliederung auf einen Ton gesungen wurden. Freilich ist er nicht der Erfinder der neuen Vortragsweise, sondern er hat sie von Monteverde übernommen. Für die deutsche Kunst aber bedeutete sein Wagnis einen entscheidenden Fortschritt.

So sehen wir in Heinrich Schütz den Ausgangspunkt für Vieles, das später als selbst-

verständlich angesehen wurde, aber ohne ihn vielleicht nie zur Reife gelangt wäre.

Nach dem vierjährigen Aufenthalt in Italien begann für Schütz ein Leben ohne Rast und Ruhe. Immer nur verhältnismäßig kurze Zeit weilte er an demselben Orte, vorwiegend in Kassel, an dem dänischen Hofe in Kopenhagen und in Dresden. In der sächsischen Hauptstadt hat er dann schließlich unter traurigen Verhältnissen bis zu seinem Tode im Jahre 1673 gelebt. Seine berühmtesten Werke sind nach den Angaben von Albert Schweitzer[1]): 1619. Psalmen Davids samt etlichen Motetten und Konzerten. 1623. Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einzigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi. 1625. Cantiones sacrae. 1628. Beckers gereimte Psalmen. 1629. Symphoniae sacrae. I. Teil. 1636. Kleine geistliche Konzerte, I. Band. Musikalische Exequien. 1639. Kleine geistliche Konzerte, II. Band. 1645. Die sieben Worte unseres lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, so Er am Stamm des heiligen Kreuzes gesprochen, ganz beweglich gesetzt. 1647. Symphoniae sacrae, II. Band. 1648. Geistliche Chormusik. 1650. Symphoniae sacrae, III. Band. 1657. Zwölf geistliche Gesänge. 1665. Johannespassion. 1666. Matthäuspassion. Lukaspassion.

[1]) Albert Schweitzer: J. S. Bach, S. 54 (Breitkopf & Härtel).

Von allen diesen Schöpfungen ist heut fast nichts bekannt. Meist nur durch kleiner Chorvereinigungen, besonders in Kirchenkon zerten, ist Einzelnes zum Leben erweckt worden Die meisten großen Gesangschöre sind a den Werken vorbeigegangen. Eine Ausnahm macht der Riedelsche Verein in Leipzig, de schon in den sechziger Jahren des vorige Jahrhunderts und nachher noch häufig Schütz sche Musik zum Vortrag brachte. Wen man auch nicht damit einverstanden zu sei braucht, daß Karl Riedel, der Leiter und Be gründer des Chores, aus den vier Passions musiken die wirkungsvollsten Stücke aussucht und zu einem neuen Ganzen vereinigte, s bleibt ihm doch der Ruhm, zuerst wiede nachdrücklich für einen großen deutsche Meister eingetreten zu sein, der nicht nur durc seine kirchlichen Werke, sondern auch dadurc unvergessen bleiben wird, daß er der Schöpfe der ersten deutschen Oper war. Es liegt ei besonders tragisches Geschick darin, daß ge rade dieses Werk nicht erhalten geblieben ist. Die Oper, mit dem Titel „Daphne" nach einem Text von Opitz, ist verloren wie eine große Menge der Schützschen Werk überhaupt. Diese sind merkwürdigerweis zu einem erheblichen Teil auf die gleich Weise, nämlich durch Feuer, vernichtet worden Bei großen Bränden in Gera 1780, Dresde 1760 und Kopenhagen 1794 sind viele Kom positionen von Schütz in den Flammen auf

Die Oper Daphne.

gegangen. Immerhin besitzen wir noch eine stattliche Reihe seiner Tondichtungen in der bereits erwähnten Spittaschen Gesamtausgabe.

Wir wenden uns nun den hier zur Erörterung gelangenden Stücken und ihrer Aufführungsweise zu. Es wurde bereits davon gesprochen, daß die Partituren von Schütz für denjenigen, der sich nicht bereits etwas in die Schreibart der alten Meister eingelebt hat, nicht ohne Weiteres übersichtlich sind, vor Allem nicht die der groß angelegten zwei- und dreichörigen Stücke. Die Taktarten, die Schütz verwendet, sind zum Teil kaum mehr in Gebrauch; ebensowenig ist es die Unzahl alter Schlüssel. Die allergrößte Schwierigkeit aber besteht darin, zu entscheiden, wie der vorhandene Notentext aufzufassen, ob er in seiner verhältnismäßigen Dürftigkeit wiederzugeben, oder ob es richtig ist, klangverstärkend und klangverändernd einzugreifen. (Vgl. den einleitenden Teil dieses Bandes, Seite 8 und 9.)

Die Notierung bei Schütz.

Wenn wir in unseren Betrachtungen zunächst an großen, umfangreichen Tondichtungen von Schütz, z. B. den Passionsmusiken, vorbeigehen, so geschieht das, weil es sich dabei um a-cappella-Musik handelt. Im Übrigen gilt stylistisch das hier von den kürzeren Werken Gesagte ebenso für die großen, wie es in umgekehrter Richtung der Fall ist. Die gewählten Stücke sind sämtlich geeignet, die geniale Begabung ihres Schöpfers für die treffende musikalische Schilderung des

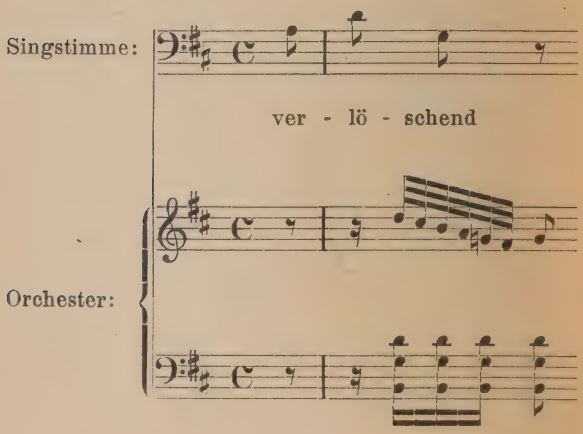
jeweilig vorliegenden Textes, die Tiefe seiner Gedanken und besonders auch seine erstaunliche harmonische Veranlagung vorzuführen.

Der Tatsache, daß Schütz das von Monteverde übernommene Rezitativ in die deutsche Tonkunst eingeführt hat, wurde bereits gedacht. Es dürfte zweckmäßig sein, hier anzuknüpfen, um der Art, wie es wiederzugeben ist, einige Worte zu widmen. Wir verstehen unter einem Rezitativ einen Tonsatz, bei dem das eigentliche musikalische Element hinter den Forderungen der natürlichen Akzente und der Deklamation zurücktritt. Auch der Tonfall, die Linie der Gesangsstimme paßt sich durchweg dem gesprochenen Worte an. Textwiederholungen, wie sie in Arien ständig vorkommen, gibt es hier nicht. Wir unterscheiden zwei Arten des Rezitativs, das nur durch einen Generalbaß begleitete, in dem die Begleitung also nichts bedeutet, als eine Stütze oder eine einfache harmonische Verbindung der Gesangsnoten, und die andere Art, die eben im Wesentlichen auf Monteverde zurückgeht, bei der das Orchester selbständig mitzusprechen hat, sei es nun, daß es sich in freien Figuren äußert oder mehr den Inhalt der deklamierten Worte zu malen versucht. Die erste Form nennen wir das Secco-Rezitativ, die zweite das begleitete. Während bei dem Secco vorwiegend der Cembalist oder der Organist in Tätigkeit tritt, nach Belieben unterstützt von einem oder mehreren Or-

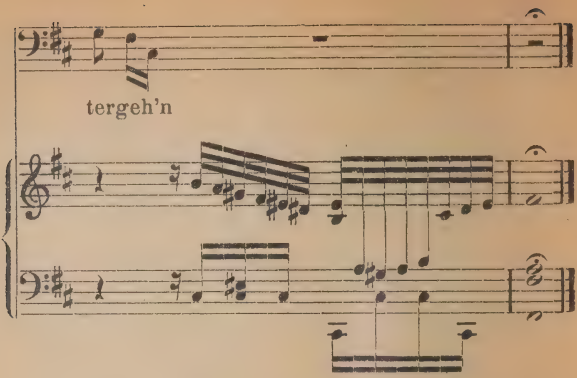
Vom Rezitativ und seiner Wiedergabe.

chesterbässen, so daß der Dirigent beinahe völlig ausgeschaltet wird, ist andererseits dessen Tätigkeit beim Accompagnato eine sehr wichtige und unter Umständen schwierige. Da der Sänger beim Rezitativ nicht an die straffe Rhythmik eines geschlossenen Tonstückes gebunden ist, heißt es, die Zwischenspiele des Orchesters, mögen diese nun aus Akkorden oder längeren Taktreihen bestehen, im richtigen Augenblick und bei häufig stark wechselnden Zeitmaßen anzubringen. Das erfordert unter Umständen einen nicht geringen Grad von Geistesgegenwart. Man könnte manchen Helden des Taktstockes nennen, der mit Symphonien von Mahler und Richard Strauß im Musterkoffer umherreist und von sich reden macht, aber bei Rezitativen, wie sie z. B. in Haydns Jahreszeiten oder auch bei Händel vorkommen, an den Satz aus dem alten Studentenlied erinnert: Auf dem Dache sitzt ein Greis, der sich nicht zu helfen weiß. Beide Arten des Rezitativs, das Secco und das begleitete, finden wir seit Schütz in nahezu allen großen Gesangswerken, im Oratorium und der weltlichen Kantate ebenso, wie in der Oper. Zu welcher Höhe sich diese Kunstgattung entwickelt hat, dafür gibt es der Beweise in Unmenge. Man braucht nur etwa an die großen begleiteten Rezitative zu denken, die sich in der Christuspartie der Matthäuspassion, in allen Mozartschen Opern, in der Schöpfung von Haydn, an die Secchi, die wir

als Aufgabe für den Evangelisten ebenfalls in den Passionsmusiken, an jene, die wir im Figaro, Don Giovanni und zahllosen anderen Meisterwerken kennen. Das Secco-Rezitativ hat mit dem Verschwinden des Continuo aus den Partituren bald sein natürliches Ende gefunden; das begleitete Rezitativ dagegen spielt bis auf den heutigen Tag eine große und wichtige Rolle in unserer Kunst. Als allgemeine Regel für die Ausführung begleiteter Rezitative in den klassischen Chorwerken muß gelten, daß die Einsätze des Orchesters, von seltenen Ausnahmen abgesehen, erst dann erfolgen, wenn der Sänger mit seiner jeweiligen Phrase ans Ende gelangt ist. So würde z. B. die Stelle



nicht so wiederzugeben sein, wie es nach dem Notenbild der Fall zu sein scheint, sondern derart, als ob sie etwa folgendermaßen



notiert wäre. Gerade dieser Punkt ist es, der, wie schon erwähnt, manchen Dirigenten arge Schwierigkeiten bereitet. Kennen wir doch viele Fälle, in denen solche Herren einen Künstler verpflichtet haben, die Rezitative streng im Takt zu singen, was vollkommen unsinnig ist; und das mit der Begründung, nur so sei es stilvoll, während es in Wirklichkeit nichts bedeutet, als eine taktschlägerische Bankerotterklärung.

Die Frage, was in den Schützschen Werken, so weit es sich nicht um ausdrücklich als solche bezeichnete Solisten handelt, von Einzelstimmen oder vom Chor zu übernehmen sei, muß vielfach offen bleiben. Es widerspricht in keiner Weise dem Geist der alten Zeit, wenn musikalische Sätze, die textlich von einem Einzelnen vertreten sind, vom Chor ausgeführt werden. Hierfür bietet sich uns eine

ganze Zahl Stellen zum Beweise. Wir greifen nun aus der Menge des vorhandenen Stoffes zunächst drei kleinere Werke heraus, die in einer Ausgabe von Hänlein bei Breitkopf & Haertel erschienen sind.

1. Drei biblische Szenen für Soli, vierstimmigen Chor, Streichinstrumente und Orgel.

Diese Szenen gehören zur Gattung der geistlichen Dialoge. Was unter dieser Bezeichnung zu verstehen sei, ist bereits im Hinweis auf Spitta erwähnt worden. Wir führen die drei Stücke an, weil sie für den praktischen Gebrauch fertig vorliegen, mit kleinen Mitteln ausführbar sind und auch Gesangvereinen von nicht sehr hoher Leistungsfähigkeit keine Schwierigkeiten bieten. Der Herausgeber hat dem einfachen Satz ihres Schöpfers nichts hinzugefügt. So kommen wir bei den ersten beiden, was den instrumentalen Teil betrifft, mit der Orgel aus und auch für das dritte ist nichts weiter nötig, als diese und Streichinstrumente in beliebig starker Besetzung. Das erste der Stücke führt den Titel

Pharisäer und Zöllner.

Es wird eröffnet durch eine vom Sopran zweistimmig gesungene Einleitung, die man durch Solisten oder chorisch besetzen kann. Viel-

leicht ist die letztgenannte Maßnahme insofern die richtigere, als sich dann bei dem Eintritt der beiden handelnden Personen eine klangliche Abwechslung von selbst ergibt. Es läßt sich bei diesem Stück auch nicht die Anwendung des Klaviers von der Hand weisen; ja, es hat sich durchaus bewährt, das Klavier im Anfang, bis zum Eintritt des Chores, und erst von dort ab die Orgel zu verwenden. Die Charakterisierung der beiden einzeln auftretenden Persönlichkeiten ist glänzend. Sowohl die salbungsvolle protzige Art, in der der Pharisäer spricht, wie die Einfalt und Demut des Zöllners, der nichts zu sagen hat, als die oft wiederholten Worte: „Gott sei mir Sünder gnädig", kennzeichnen die Stimmung auf das Vollkommenste und es ist, besonders wenn man, wie es als wünschenswert bezeichnet wurde, die Orgel bis zum Choreintritt aufgespart hat, dieser als krönender Abschluß von weihevoller und feierlicher Wirkung. Beim Vortrag des chorischen Teiles wird darauf zu achten sein, daß da, wo der Alt den Sopran überschneidet, der Letztere dennoch als die führende Stimme zu erkennen bleibt und es muß auch durch geeignete Abtönung der Gegensatz zwischen dem im Text oft wiederkehrenden Erhöhen und Erniedrigen etwas hervorgehoben werden. Ist dieses kleine Werk für den Hörer ohne Weiteres verständlich und von nicht geringer unmittelbarer Wirkung, so wird es doch an innerer Bedeutung weit übertroffen

Pharisäer und Zöllner.

durch das zweite der von Hänlein herausgegebenen, den als Osterdialog bezeichneten vierstimmigen Satz:

„Weib, was weinest Du?“

In der Ausgabe ist der Dialog als ein Stück für vier Einzelstimmen bezeichnet. Wir wissen aber, daß man ihn ebenso, wie viele seinesgleichen, vom Chore singen lassen kann. Er wirkt sogar in dieser Form entschieden besser; nicht nur aus tiefer liegenden künstlerischen, sondern auch aus rein technischen Gründen. Solisten werden nie imstande sein, die lange auszuhaltenden Noten in der ersten Hälfte des Werkes so herauszubringen, wie es einem Chor möglich ist; sie haben andererseits auch nicht die Fähigkeit, das Figurenwerk gegen den Schluß hin mit der Kraft wiederzugeben, die es erfordert. So möchte ich der Anschauung des Herausgebers widersprechen und das Stück dem Chor zuweisen. Dies erscheint auch darum berechtigt, weil Schütz die Stimme Jesu, wie die der Magdalena zweistimmig gesetzt hat, eine eigentlich solistische Wiedergabe also doch nicht stattfinden kann. Gerade dieses Werk bietet einen Beweis dafür, wie wenig scharf bei solcher Musik die Grenzen zwischen solistischer und chorischer Ausführung gezogen sind. Sopran und Alt vertreten Maria, Tenor und Baß den Erlöser. Auf die Frage: „Weib, was weinest Du?“

Oster-Dialog.

die von den beiden Männerstimmen angeschlagen wird und in langen, feierlichen Tönen erklingt, antworten der Sopran und Alt: „Sie haben meinen Herren weggenommen und ich weiß nicht, wo sie ihn hingelegt haben.“ Frage und Antwort sind stark gegensätzlich gestaltet, werden oft wiederholt und bilden einen ziemlich ausgedehnten Teil, den die Orgel, die allein mitzusprechen hat, begleitet; in seinem Verlauf bleiben die beiden Gruppen durchaus voneinander getrennt, dem einigermaßen geübten Ohre ohne Bemühung erkennbar. Es wird nicht schaden, wenn der Leiter der Aufführung darauf hält, daß in diesem ganzen ersten Teil die Tongebung nicht über eine mittlere Stärke hinausgeht. Nachdem dieser verklungen ist, ertönt die Stimme des Heilandes mit dem Ruf: „Maria“! und die Erwiderung des Anrufs mit dem einzigen Worte: „Rabuni!” Der kurze Abschnitt des Werkes, der also gebildet ist, bedeutet dessen Schwerpunkt und Höhepunkt zugleich. Die wenigen Takte, die er umfaßt, gehören zu dem Ergreifendsten, das man sich denken kann. Die Wirkung wird eine ganz besonders tiefgehende sein, wenn man den Chor dazu anhält, so leise als nur irgend möglich, ohne jede Steigerung der Tonstärke während der langen Akkorde zu singen und wenn der Organist ebenfalls nur mit den allerzartesten Registern arbeitet. Das Übersinnliche, Unkörperliche in der Erscheinung des Heilandes kommt so

am Besten zum Ausdruck. Diese Maßnahme bedeutet nichts weniger, als das Anbringen einer äußerlichen Pianissimowirkung. Die Stelle ist so ergreifend von innen heraus, ganz besonders auch durch die Verwendung von Harmonien, so kühn und eigenartig, wie man sie bei einem Meister aus so alter Zeit kaum vermuten würde. Gerade in dem harmonischen Aufbau liegt hier zum größten Teil das Geheimnis des tiefen Eindrucks, der bei einer sinngemäßen Wiedergabe des Stückes wohl nie ausbleiben wird. Das kleine Werk schließt hier noch nicht ab, sondern Jesus spricht weiter und es folgt ein bewegter Satz, in dessen loderndem Figurenwerk man die Auffahrt gen Himmel zu sehen glauben könnte. Es möge empfohlen werden, den Satz sehr lebendig, mit kräftigem Ausdruck beginnen, gegen den Schluß zu aber im Zeitmaß zurückgehen und ganz leise verklingen zu lassen.

Das dritte Stück dieser Sammlung führt den Titel:

Der zwölfjährige Jesus im Tempel.

Es gehört zu den bekanntesten von Schütz, soweit man diesen Ausdruck überhaupt gebrauchen darf. An innerem Wert wird es von dem Osterdialog übertroffen. Seine äußere Wirkung ist bedeutend; es hebt sich von den andern auch dadurch ab, daß in ihm die Solisten eine größere Rolle spielen und die

Der zwölfjährige Jesus.

mitgehenden Streicher eine neue Klangfarbe bringen. Es wird auch hier ebenfalls von gutem Erfolg sein, wenn die Orgel bis zum Eintritt des Chores aufgespart bleibt.

Die drei Stücke, die gut zueinander passen und unmittelbar hintereinander aufgeführt werden können, beanspruchen auf diese Art einen Zeitraum von insgesamt etwa fünfunddreißig Minuten.

2. Saul, was verfolgst du mich?

Saul, was verfolgst du mich?

Haben wir uns bis jetzt mit Schützschen Werken in einfacher, vierstimmiger Chorbesetzung beschäftigt, so tritt uns nun ein solches anspruchsvollerer Art entgegen. Es sind zu seiner Wiedergabe drei getrennte Chöre nötig, deren jeder vier und mehr Stimmen erfordert. Es liegt ein Beispiel für den Einfluß der Italiener auf den deutschen Meister vor.

Das instrumentale Aufgebot ist, im Gegensatz zu dem chorischen, nur ein bescheidenes. Der Continuo und zwei Violinstimmen; das ist Alles. Bei den Aufführungen in Berlin sind wir bei dieser Partiturvorschrift nicht stehen geblieben, sondern es wurden im Hinblick auf die klangliche Wucht des etwa 300 Sänger starken Chores Hinzufügungen vorgenommen, so, daß sich in dem ersten Chor Trompeten und Posaunen, im zweiten Hörner, Oboen und Flöten, im dritten Streicher und Fagotte den Singstimmen anschlossen. Auf diese Art

wurde auch eine starke Verschiedenheit in der Farbe der drei Chöre erreicht, die sich nunmehr, „jedem Ohre klingend", deutlich voneinander abhoben. Die Aufstellung kann bei solchen dreichörigen Werken nur so erfolgen, daß das Orchester vorn auf dem Podium bleibt, dieses überquerend, während die drei Chöre dahinter Platz nehmen und zwar am Besten der erste in der Mitte, der zweite etwa links und der dritte rechts zu seinen Seiten. Will man die Trennung der Chöre voneinander auch äußerlich kenntlich machen, so lasse man zwischen dem ersten und den beiden andern einen Gang offen, der jeweils durch die ganze Chormasse, vom Orchester bis hinauf zur Orgel, reicht. Mehr als eine optische Wirkung hat diese Anordnung aber nicht.

Aufstellung der drei Chöre.

„Und als er auf dem Wege war und nahe zu Damaskus kam, umleuchtete ihn plötzlich ein Licht vom Himmel, und er fiel auf die Erde, und hörte eine Stimme, die sprach zu ihm: Saul, was verfolgst du mich?"

Diese Worte hat Felix Mendelssohn in seinem Paulus in Musik gesetzt und er ist dabei, wo die Stimme Jesu wiederzugeben war, einer solistischen und realistischen Darstellung Christi ebenso aus dem Wege gegangen, wie Schütz. Daß er dessen Fassung der Stelle gekannt haben sollte, ist kaum anzunehmen. Er hat die Christuserscheinung, das Übersinnliche, dadurch in Tönen zu schildern versucht, daß er nicht die Stimme eines

Solisten, sondern einen vierstimmigen Frauenchor verwendete. Was bei Mendelssohn überraschend und geistvoll wirkt, nämlich die Mehrstimmigkeit des Satzes, das wird bei Schütz das Mittel zu einem Tongemälde größten Stiles. Die drei vier- bis sechsstimmigen Chöre treten gemeinsam nur für den Anruf auf, mit dem der Text beginnt. Zu den darauffolgenden Takten auf die Worte: „Es wird dir schwer werden, wider den Stachel zu löken" schweigt der erste und der zweite Chor; nur der dritte kommt zur Verwendung. Der in riesigen Dimensionen entworfene Chorsatz beginnt mit dem Ruf „Saul!" in den tiefsten Stimmenlagen, nach und nach anwachsend, als ob die Erscheinung Christi aus der nachtdunkeln Ferne heranschwebte. In die Finsternis, aus der sie gekommen, verschwindet sie auch wieder. Die Worte „was verfolgst du mich?" verklingen zuletzt in den Unterstimmen, während nur die Tenöre eines der Chöre bis fast an den Schluß mit voller Kraft ihren Ruf „Saul!" wiederholen. Nie ist ein Tonsetzer in der Darstellung des Mystischen weiter gegangen, als Schütz es hier tut.

Das großartige Stück, das zu seiner Wiedergabe etwa acht bis zehn Minuten in Anspruch nimmt, bietet den Ausführenden kaum nennenswerte Schwierigkeiten. Es handelt sich nur darum, daß die drei Chöre nicht zu schwach besetzt sind.

3. Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen.

Das, wie das zuletzt besprochene, dreichörige Werk ist in den Psalmen Davids zu finden. Daß es in einer für die Praxis empfehlenswerten Ausgabe von Max Schneider vorliegt, wurde bereits erwähnt. Das Ganze gliedert sich in ebenso viele Abschnitte, als der Text geschlossene Sätze enthält. Die Kühnheit der Schützschen Harmonik, wie wir sie schon in dem Osterdialog bewundern konnten, zeigt sich hier wieder sogleich im Anfang des Psalms, wo die Töne cis und d aller Gewohnheit zuwider gleichzeitig erklingen; auch des Weiteren kommen wieder eigenartige harmonische Wirkungen vor. Der Hauptreiz besteht jedoch in dem steten Wechsel der drei Chöre, deren Zusammentritt bei den großen Steigerungen, und in den Echoeffekten, deren einer bei den Worten „will ich doch dein nicht vergessen" von besonderem Klangzauber ist. Der Höhepunkt des Werkes, was inniges Empfinden betrifft, liegt in dem Schlußteil auf die Worte: „Siehe in meine Hände" usw. Hier erklingen Töne von tief ergreifender Schönheit. Der Herausgeber hat bei diesem Abschnitt als Taktart vier Viertel vorgezeichnet. Diese Angabe könnte aber bei solchen Dirigenten, die Alles, was dasteht, schematisch ausführen, leicht zu Irrtümern den Anlaß geben. Der Satz wirkt nur dann

Zion spricht.

richtig, wenn er in ganz langsamen Achteln und bis gegen die letzten Takte hin in mildester Tongebung wiedergegeben wird. Die acht Schläge in jedem Takte sollten nicht schneller, als ♪ = 50 nach dem Metronom genommen werden, so daß auch die kleinsten Notenwerte noch einen Einschlag von Feierlichkeit und nicht eine hüpfende Beweglichkeit aufweisen.

Daß Schütz die zuletzt genannten Stücke mit ihrer großen Besetzung je gehört hat, ist mindestens unwahrscheinlich. Denn die Verhältnisse der Dresdener Hofkapelle waren im dreißigjährigen Krieg so ärmliche geworden, daß man schließlich nur noch zehn Kapellisten hatte. Erst jetzt erscheinen hier und da Werke solcher Art wieder im Musikleben und bricht sich nach und nach in weiteren Kreisen die Überzeugung Bahn, daß Schütz unserer Allergrößten einer gewesen ist.

Zu den Werken, die wir hier noch in unsere Betrachtungen einbeziehen wollen, gehört des Meisters Weihnachtsoratorium. Mit dem Titel dieses Werkes hat es eine eigene Bewandtnis. Die Dinge liegen hier genau, wie bei der Bachschen Schöpfung gleichen Namens, und es möge auf das später darüber zu Sagende verwiesen sein. Das Schützsche Werk ist viel anspruchsloser und weniger umfangreich, als sein um hundert Jahre jüngerer Bruder. Die Eigenschaft der Anspruchslosig-

keit ist freilich nur im Sinne des rein Musikalischen zu verstehen. Im technischen Sinne, im Punkte der Besetzung, bietet es sogar recht erhebliche Schwierigkeiten. Dieses Weihnachtsoratorium gehört zu denjenigen Werken, an die sich nur ein Chorleiter ersten Ranges wagen sollte. Der Chor ist in der gesamten Partitur nur am Anfang und am Ende gemischt und vierstimmig verwendet; was sich sonst außer den Soli in dem Werke findet, besteht aus Chorsätzen für je eine, mehrfach geteilte Stimme. Wir finden da ein dreistimmiges Stück für den Alt, ein ebensolches für den Tenor und ein vierstimmiges für den Baß. Als Notentext an sich würde das keine besonderen Schwierigkeiten bieten, bedürfte es nicht eines ganz außergewöhnlichen Aufwandes an Sorgfalt und einer gewissen erfinderischen Begabung des Dirigenten, wenn solche mehrstimmigen Sätze, bei denen alle Stimmen aus der gleichen Lage sind, noch klar und verständlich herauskommen sollen. Ich möchte behaupten, daß aus diesen Gründen eine gute Aufführung des Schützschen Weihnachtsoratoriums zu den schwierigsten Aufgaben zählt, vor die ein Chorleiter gestellt werden kann.

Das Werk war verschollen, und nur spärliche Reste von ihm hatten sich anscheinend erhalten. Man glaubte längst, es als völlig verloren ansehen zu müssen, bis es dem Musikgelehrten Schering gelang, den größten Teil des Materials aufzufinden, und unter Ausfüllung der vor-

handenen Stücke die Partitur neu herzustellen. Wir haben auf diese Art ein bedeutendes Werk eines unserer Großmeister wiedergewonnen und die ganze musikalische Welt muß dem Herausgeber dafür Dank wissen. Bezüglich des Chormaterials kann ich freilich das Bedauern darüber nicht unterdrücken, daß man nicht zum Gebrauch nach Belieben die Stimmenhefte so hat einrichten lassen, daß man den Alt in den ganz tiefen Lagen, die unseren Sängerinnen kaum noch erreichbar sind, durch Tenorstimmen, den Tenor im gleichen Fall durch Bassisten und auch wiederum den ersten und zweiten Baß durch Tenöre stützen kann. Diesem Mangel könnte und sollte noch abgeholfen werden. Es würde darin kein stilistischer Verstoß liegen.

Werke von Georg Friedrich Händel.

Wir haben schon früher davon gesprochen, daß zum Verständnis der Werke irgendwelchen Meisters häufig die Kenntnis der äußeren Umstände, unter denen sie entstanden sind, oft große Bedeutung besitzt. So läge es nahe, wenn wir jetzt auf Händels Schaffen eingehen, zunächst von seinem Leben zu sprechen, wie es in großen Zügen bei den Erläuterungen zu den Stücken von Schütz geschehen ist. Aber über Händels Leben gibt es eine reiche

Literatur, aus der sich ein Jeder die gewünschte Kenntnis verschaffen kann, während die über Schütz noch eine verhältnismäßig kleine ist. Die Schriften von Chrysander, Spitta, Kretzschmar, Riemann und die erst kürzlich erschienene reizvolle Arbeit von Romain Rolland mögen denen empfohlen sein, die sich über Händels bewegten und an Hindernissen reichen Lebensgang des Näheren zu unterrichten wünschen. Es soll hier nur erwähnt werden, daß er, wie auch Schütz, die letzte Feile an seine künstlerische Ausbildung in Italien gelegt hat. Was für Schütz Gabrieli und Monteverde waren, das sind für Händel in Italien Carissimi, Corelli, Lotti und Scarlatti gewesen.

Wir haben uns unter den zahllosen Kompositionen des Hallenser Meisters mit seinen Oratorien[1]) zu beschäftigen. Man kann diese Werke nur dann richtig einschätzen, wenn man nicht außer Acht läßt, daß Händel der größte Opernkomponist nicht nur seiner Zeit, sondern einer der größten aller Zeiten gewesen ist. Mag man über die neuzeitliche italienische Oper denken, wie man will. Die alte, klassische hat grundlegend gewirkt und auf ihrem Felde hat Händel Stücke nicht allein von hohem Wert, sondern auch von bedeutender Wirkung geschaffen, so bedeutend, daß sie heutzutage, nach der ungeheuren Entwick-

Händel als Opernkomponist.

[1]) Die Geschichte des Oratoriums darf wohl bei den Lesern des Buches, wenigstens in ihren Hauptzügen, als bekannt vorausgesetzt werden.

lung der Oper über Weber und Wagner bis zu Richard Strauß und Schreker, anfangen, sich von neuem die Bühne zu erobern, auf der sie lange in Vergessenheit geraten waren. Nur wenn man sich dies vor Augen hält, ist der Stil der Händelschen Oratorien zu verstehen, der fast immer nach der Seite der Oper hinneigt, manchmal in solchem Maße, daß es fraglich ist, ob gewisse Werke nicht ebensogut, ja vielleicht noch besser, im Theater Verwendung finden könnten, als im Konzertsaal. Sehr wirkungsvoll sind sie bei einer guten Wiedergabe sämtlich. Man wird aber vollkommen fehlgehen, wenn man etwa das Gerede mancher Leute mitmachen wollte, nach dem Händel nicht viel mehr sei, als ein äußerlicher Effektmacher. Freilich ist die Händelsche Empfindungswelt eine von etwa der Bachschen grundverschiedene. Wenn man überhaupt Vergleiche anwenden darf, so könnte man das Verhältnis von Händel zu Bach vielleicht annähernd durch ein Beispiel aus der Malerei zu beleuchten versuchen, indem man die Namen Rubens und Rembrandt nebeneinander stellt. Händel hat, wie auch Rubens, die Neigung und die bewundernswerte Fähigkeit, nicht nur große Gedanken auszusprechen, sondern dies auch so zu tun, daß sie unmittelbar verständlich dargestellt sind; er kleidet sie in leuchtende Farben, er liebt die kolossalen Dimensionen und nicht der geringste seiner Vorzüge besteht in seiner Fähigkeit, Volkstüm-

Händel und Bach.

liches zu schaffen, ohne von seiner Höhe herabzusteigen. Man wird ihn selten auf dem Wege Bachs finden, der so oft in äußerlich unscheinbarer Form das Tiefste ausspricht. Ihn aber, wie es häufig geschieht, weit unter diesen stellen zu wollen, ist ein Fehler und ein Zeichen von Unverständnis. Händels Weg liegt etwa in der Richtung, die Schütz gewiesen hat. Er kommt, wie bereits mehrfach bemerkt, zu uns aus Italien. Bachs künstlerischer Werdegang geht von der norddeutschen Schule aus. Mögen die Beiden Manches in den äußeren Formen gemeinsam haben, im inneren Wesen sind sie grundverschieden, ein Jeder in seiner Art ein Großer, ein Meister in des Wortes höchster Bedeutung.

Jeder, der sich auch nur oberflächlich mit Händelschen Oratorien beschäftigt hat, weiß, daß ihr Schwerpunkt in den mit einem unerhörten Können und ebensolcher Kraft aufgebauten Chören liegt. Gewiß, auch die Einzelgesänge enthalten vieles Herrliche. Aber sie sind im Allgemeinen nicht das, wodurch die Händelschen Oratorien über andere ihrer Zeit so weit hinausragen. Diesen Vorrang verdanken sie doch in erster Linie den darin enthaltenen Chorstücken. Das zeigt sich ganz deutlich bei Werken, wie z. B. das Oratorium Susanna eines ist. Hier sind eine Menge schöner Arien und mehrstimmiger Gesänge vorhanden, und doch bleibt der Eindruck des Werkes weit hinter dem der anderen zurück, weil die Chöre

darin fast völlig fehlen. So ist es durchaus verständlich, ja, man möchte fast den Ausdruck gebrauchen, berechtigt, wenn sich dieses vielfach reizvolle Oratorium bis heute nicht hat durchsetzen können.

Es ist zunächst nötig, von einem wichtigen Faktor der Händelschen Partituren zu sprechen von dem bis jetzt nur kurz die Rede war, vom Orchester. Das Händelsche Orchester besteht in der Regel neben den Streichern aus Flöten, Oboen, Fagotten, häufig auch Trompeten und Pauken. Seltener kommen andere Instrumente vor, so Posaunen, Hörner oder gewisse klangliche Besonderheiten, wie Glockenspiel u. dgl. Solistisch behandelte Instrumente werden nur ausnahmsweise herangezogen, jedenfalls nicht annähernd so häufig, wie bei Bach. Sie kommen aber hier und da vor. Bei den Secco-Rezitativen hat das Cembalo zu begleiten, wie schon erwähnt.

Das Orchester bei Händel.

Ein in Berlin befindliches altes Bild zeigt die Aufführung eines Händelschen Oratoriums und gibt uns wertvolle Aufschlüsse über die Art, wie man damals die Wiedergabe solcher Tondichtungen handhabte. Wir sehen da Händel selbst vom Cembalo aus die Aufführung leiten. Um ihn scharen sich die Instrumentalisten in ziemlich großer, gruppiert sich der Chor in verhältnismäßig schwacher Besetzung. Hier kommen wir zu einem wichtigen Punkt hinsichtlich der Aufführungsweise Händelscher und auch Bachscher Musik.

Das Verhältnis der Kopfzahl zwischen dem Chor und dem Orchester war, wenigstens in der Regel, ein ganz anderes, als wir es heute gewöhnt sind. Es kam ganz ausnahmsweise auch einmal vor, daß man mit größeren Chormassen auftrat, wie z. B. bei einer berühmt gewordenen Aufführung des Messias. Aber das geschah dann nur, um der ganzen Veranstaltung ein besonders festliches Gepräge zu verleihen, bei Musikfesten und ähnlichen Anlässen, wie es heute noch Sitte ist. Unter den alltäglichen Bedingungen für das Musizieren waren die Chöre nicht über vierzig, bei Bach sogar kaum zwanzig Personen stark. Das kam vor Allem daher, daß man die Einrichtung der Gesangvereine noch nicht, sondern nur Chöre von Kapellisten kannte. Es gibt über diesen Punkt eine Menge zuverlässiger Berichte, so daß man in dieser Hinsicht vollkommen unterrichtet sein kann. Außerdem zeigen Bilder aus jener Zeit, wie das soeben erwähnte, oder das in Wien befindliche, das die erste Aufführung von Haydns Schöpfung darstellt, einwandsfrei, wie die Dinge sich verhalten haben. Diesen nach unseren Gepflogenheiten winzigen Chören stand ein Orchester von etwa rund dreißig Spielern gegenüber, d. h. die Sänger und die Spieler waren ungefähr an Zahl gleich. Während man die Streicher von jeher chorisch besetzte und diese Besetzung nach Möglichkeit mehr und mehr verstärkte, unter Beethoven schon bis zu achtzehn

Chorische Besetzung der Bläser.

ersten und sechzehn zweiten Violinen, legten die Tonsetzer die Besetzung der Holzbläser in bestimmten Zahlen fest. Man hatte dann je eine erste und zweite Flöte, eine erste und zweite Oboe usw. Gelang es auf diese Art, dem Streichkörper erhöhte Kraft und glänzenden Ton zuzuführen, so blieben, wenn es mit der Verstärkung dieser Gruppe sehr weit getrieben wurde, die Holzbläser, auch die Hörner, klanglich stark zurück. Wir wissen, daß man es bei den Aufführungen der späteren Beethovenschen Werke schon versuchte, ohne eine dahingehende Vorschrift des Meisters die genannten Instrumente an bestimmten Stellen zu verdoppeln, damit sie noch gehört werden konnten. Nun darf man aber nicht übersehen, daß die Instrumentierung seit Haydn daraufhin angelegt war, durch die Satzweise das, was besonders zur Geltung gelangen sollte, hervorzuheben, Stimmen zu verdoppeln und zu verdreifachen und was sonst Alles im Orchester üblich ist. Bei den alten Meistern ging man bezüglich der orchestralen Technik von ganz anderen Gesichtspunkten aus. Wir sprachen früher davon, daß dort alle Stimmen des Orchesters und des Chores als gleichwertige zu betrachten seien und bei der zahlenmäßigen Einteilung, wie sie damals angewendet wurde, kam diese Gleichwertigkeit, wenn wir von zufälligen Hindernissen äußerer Art absehen, völlig zum Ausdruck. Nun aber haben wir heute nicht

mehr dreißig oder vierzig, sondern zwei- bis dreihundert und mehr Sänger im Chor; die Orchester musizieren mit mindestens zehn, aber häufig sechzehn oder zwanzig ersten Violinen; die übrigen Streicher sind diesen Zahlen entsprechend vertreten. Soweit es sich nun bei den Bläsern nur um die Trompeten und Pauken oder die Posaunen handelt, ist das für das Klangverhältnis ziemlich gleichgültig, um so mehr, als unsere Blechinstrumente stärker klingen, als die der früheren Zeit. Sie besitzen eine Schlagkraft, die auch durch den größten Chor kaum zu unterdrücken ist. Anders aber steht es mit den Holzbläsern. Bleibt man bei der in vielen Orten noch jetzt verwendeten Besetzung der Holzbläser und der Hörner durch ein Instrument für jede Stimme, so werden diese, solange sie nicht gerade einmal allein spielen, kaum, oft gar nicht mehr zu hören sein. Besetzten nun schon die Kapellmeister vor zweihundert Jahren ihre Holzbläser und andere tonschwache Instrumente mehrfach, um wie viel mehr müssen wir das heute tun, wenn wir nicht Gefahr laufen wollen, von der Partitur und den in ihr vertretenen Absichten ihres Schöpfers ein klangliches Zerrbild zu erhalten! Es ist daher eine elementare Forderung, daß bei allen Aufführungen von Musik der vorklassischen Periode, also etwa bis zu Haydn, die Holzbläser und möglichst auch die Hörner der Kopfzahl des Chores und und der Streicher entsprechend chorisch besetzt werden. Ge-

schieht dies, so wird niemand mehr über den mit Unrecht angefochtenen Klang des Händelschen oder des Bachschen Orchesters abfällig reden können. Selbstverständlich wird man nicht während eines ganzen Abends die sämtlichen Bläser in ihrer vervielfachten Anzahl spielen lassen. Da, wo es sich um eine solistische Aufgabe handelt, hat immer nur der erste Vertreter seines Instrumentes das Wort; so wird es vor Allem bei Arien und anderen Gesangsstücken der Fall sein müssen, bei denen Instrumente in der erwähnten Art beschäftigt sind. Wiederum wird man vielleicht selbst bei solchen Stücken in den Ritornellen hier und da einmal die ganze Masse der Bläser verwenden können. Es besteht nach dieser Richtung keine Vorschrift, sondern Vieles bleibt dem Geschmack des Dirigenten überlassen.

Chrysander als Biograph und als Bearbeiter.

Friedrich Chrysander, der Händel-Biograph, hat die Notwendigkeit der chorischen Bläserbesetzung mit Nachdruck betont. Sein Werk bildet, trotzdem es leider unvollendet geblieben ist, die bedeutendste Fundgrube für Jeden, der sich mit Händel beschäftigen will, genau so, wie das in gleicher Art Spittas Arbeit für die Bachforschung geblieben ist. Sucht der Letztgenannte, mit nicht zu überbietender Sachkenntnis kühl erwägend alle Fäden zu lösen, die sich in Bachs Schöpfungen sinnverwirrend kreuzen, so geht Chrysander mit nicht geringerem Wissen, aber in flammender Begeisterung und mit unwiderstehlichem Schwung

vor. Die drei Bände, die er hinterlassen hat, gehören zu dem Wertvollsten, was wir an Musikliteratur besitzen. Nun ist Chrysander nicht bei seinen biographischen und künstlerischen Studien stehen geblieben. Er hat es vielmehr versucht, das, was sich ihm auf Grund seiner weitgehenden Forschungen als notwendig für die Aufführungen Händelscher Werke erwiesen hat, in die Praxis umzusetzen. Zu diesem Zweck hat er eine Ausgabe der Händelschen Oratorien veranstaltet, die jene Partituren so eingerichtet bieten sollen, daß das klangliche und stilistische Bild der alten Zeit gewahrt bleibt. Nachdem die deutsche, bei Rieter-Biedermann gedruckte große Händelausgabe erschienen war, die die Partituren in ihrer originalen Gestalt wiedergibt und deren Fertigstellung ebenfalls in erster Reihe Chrysander zu danken ist, begann er mit der Bearbeitung der Oratorien so, wie wir es angedeutet haben. Er hat nur einen kleinen Teil der Werke selbst in solcher Gestalt herausgeben können; der Tod hat die Vollendung seines Unternehmens vereitelt. Sein Sohn hat mit großer Sorgfalt und unter schwersten Opfern die Arbeit des Vaters fortgesetzt und, wohl unter der Mithilfe einiger von ihm ausgewählter Berater, fast völlig zum Ende gebracht. Dieses Alles muß mit dem Ausdruck der höchsten Bewunderung anerkannt werden; dann wird man auch das Folgende kaum mißverstehen. Man darf nämlich,

Vorzüge und Mängel der Chrysanderausgaben.

wenn man ehrlich sein will, gegenüber diesen Arbeiten, die so rasche und weite Verbreitung gefunden haben, mit einer Einschränkung nicht zurückhalten. Diese geht dahin, daß, wenn auch die Grundsätze, nach denen Chrysander vorgegangen ist, richtig sind und zu gelten haben, die Art, wie er eben diese oder nennen wir es, seine Theorien, in die Praxis umgesetzt hat, zu ernsten Bedenken Veranlassung gibt. Das ganz besonders, seitdem nicht mehr er selbst, sondern Andere mit der Aufgabe beschäftigt sind. Ein nicht wegzuleugnender Mangel jener Bearbeitungen liegt darin, daß sie augenscheinlich von Leuten hergestellt wurden, die hinsichtlich wissenschaftlicher Forschung hohe Anerkennung verdienen, aber keine eigentlichen Musiker, nicht künstlerisch veranlagte Naturen sind. Es wird Einem schwer, das auszusprechen, aber es läßt sich nicht umgehen. Auch Chrysander war nicht Musiker. Gewiß, das Musikalische lag ihm nahe und er ging ihm auch nicht etwa aus dem Wege. Aber sein Musikverständnis war doch im Wesentlichen ein Erzeugnis philologischen Wissens, nicht einer künstlerischen Begabung. Aus diesem Punkt allein ist es zu erklären, wenn die Einrichtungen Händelscher Oratorien von Chrysander neben vielem grundsätzlich Wertvollem und hoch Einzuschätzendem Dinge enthalten, die sich als willkürlich, wenig geschmackvoll und darum anfechtbar erweisen. Die Absicht

Chrysanders, mit seinen Bearbeitungen ein Bild davon zu geben, wie man diese Oratorien zu Händels Zeit aufgeführt habe, hat ihn dazu verleitet, alle möglichen Zugeständnisse Händels an Sänger und an die Hörer, Zufälligkeiten, Maßnahmen des Augenblicks und ähnliche Dinge häufig zu überschätzen und zu verallgemeinern. Wenn man z. B. weiß, daß es den Solisten jener Zeit gestattet war, in ihren Arien, besonders bei den Wiederholungen, Koloraturen und sonstige Blüten des Ziergesanges anzubringen, so wird man auch heute nichts dagegen sagen, falls ein Solist diesem Beispiel folgt. Etwas ganz Anderes aber ist es, wenn in Partituren nunmehr nahezu jedes Gesangstück mit solchen Verschönerungsmitteln behandelt und unter Umständen derartig dadurch verändert wird, daß die ursprüngliche Linie stellenweise vollkommen verloren geht. Dabei ist das, was von Chrysander oder noch mehr, was von seinen Nachfolgern herrührt, zum großen Teil trockne Schreibtischarbeit. Man hat in vielen Fällen den Eindruck, daß es sich nur darum handelt, die Geschichte um jeden Preis anders zu machen, als sie dasteht, ob es nun einen Sinn habe oder nicht, und auch der letztere Fall trifft leider mehrfach zu. Um die in die Arien gequetschten, schwerfälligen Einschiebsel unterzubringen muß man sich hier und da mit recht stillosen Dingen helfen[1]). Schöne

[1]) Es sei hier auf den Aufsatz von Alfred Heuß in der Allg. D. Musikzeitung v. 23. März 1917 verwiesen.

Linien in Rezitativen und in Arien werden vernichtet, die von Händel gegebene Einteilung wird über den Haufen geworfen, und ebenso, wie man mit der Musik umgeht, geschieht es mit dem Text. Die in der Händelausgabe verwendete Gervinussche Übersetzung der Händelschen Texte hat gewiß manche Mängel; aber im Großen und Ganzen bedeutet sie doch ein gelungenes und für unsere Zwecke bedeutsames Werk. Handelte es sich nur darum, diese oder jene steifbeinige Ausdrucksweise von Gervinus etwas flüssiger zu gestalten oder sonst zu verbessern, so könnte man nichts gegen Chrysanders Vorgehen einwenden. Es kommt jedoch vor, daß die entscheidenden Linien einer Händelschen Melodie geändert werden, nur, um statt der ganz brauchbaren Übersetzung von Gervinus eine viel weniger gute von Chrysander anzubringen und gegen solche Dinge muß man, so ungern es geschieht, Einspruch erheben. Auch gegen eine andere Maßnahme. Es ist bekannt, daß Händel, wenn einem Sänger diese oder jene Arie nicht bequem lag, stets bereit war, sie zu streichen oder durch eine solche aus einem anderen Werk zu ersetzen, deren Text sich gerade zu diesem Zweck eignete. Das hat er häufig getan und auch heute liegt nichts dagegen vor, daß man unter gegebenen Umständen das Gleiche tut. Etwas anderes ist es aber wiederum, wenn die Partitur eines Oratoriums erscheint, in dieser treffliche Stücke

fehlen und sich statt dieser solche aus anderen Werken finden, als ob Händel angeordnet habe, daß das immer so geschehen müsse. Noch viele andere Dinge aus diesem Gebiet ließen sich aufzählen.

Nun hat das Beispiel Chrysanders aber des Weiteren üble Folgen gehabt. Mehrere Persönlichkeiten aus der Musikwelt haben es für nötig gehalten, Chrysander zu überchrysandern. Sie haben entweder gemeint, daß es mit der Einrichtung, die er manchen Werken hat angedeihen lassen, noch nicht genug sei, oder aber vielleicht, daß sie mit ihrem sonst unberühmten Namen an der Seite Händels dereinst in die Sternenwelt einwandern würden. Sind die Arbeiten Chrysanders, mag man sie nach mancher Hinsicht ablehnen müssen, doch das Ergebnis ernster Forschungen und liegt ihnen ein, wenn auch manchmal falsch angewendetes, tiefes Wissen zugrunde, so kann man bei anderen Ausgaben dieser Art von solchen Dingen kaum sprechen. Da überschlägt sich sehr oft die Veränderungssucht in einem Grade, daß man nicht weiß, ob man es lächerlich finden oder darüber in Zorn geraten soll. Es ist unbegreiflich, wie es jemand wagen kann, den Bau eines Händelschen Oratoriums in Stücke zu schlagen, keinen Stein auf dem anderen zu lassen und dann noch zu behaupten, das geschehe im Sinne Händels und zum Zwecke einer erhöhten Wirkung des Ganzen.

Chrysanders Nachahmer.

Es liegt die Frage nahe, wie es, wenn diese Bearbeitungen derartige Mängel aufweisen, möglich gewesen ist, daß sie so bereitwillige Aufnahme gefunden haben. Auch hierauf Antwort zu geben, ist etwas peinlich, aber „Es muß seyn". Der Grund für die Verbreitung der zahllosen Händel-Bearbeitungen liegt vornehmlich in der Unwissenheit und Bequemlichkeit vieler Leiter von Gesangvereinen und ähnlichen Instituten. Wenn man in der nicht immer erfreulichen Lage ist, jahraus jahrein eine Menge Anfragen über die Aufführungsweise klassischer Oratorien zu erhalten, und das nicht etwa nur von sogenannten kleinen Leuten, sondern von Herren mit berühmten Namen, dann darf man ruhig sagen, daß das, was bis jetzt diesen von solchen Dingen bekannt geworden ist, nur mit einem sehr bescheidenen Maße gemessen werden kann. Nun sind ja viele Vereinsleiter, besonders solche in kleinen und kleinsten Orten, nicht jederzeit imstande, sich über alles dieses zu unterrichten. In den großen Mittelpunkten des Musiklebens ist das eine Kleinigkeit, denn es leben dort Leute in genügender Zahl, die Bescheid wissen und es sind Partituren und literarische Werke durch die öffentlichen Bibliotheken Jedem zugänglich. Wir sehen aber, daß auch in den größten Städten ein lebhafter Verbrauch an Oratorienbearbeitungen besteht. Die musikalische Presse ist weder in der Lage, noch im engeren Sinne dazu be-

Warum werden diese Bearbeitungen vielfach benutzt?

stimmt, für oder gegen dergleichen zu arbeiten. Man kann von den Herren, die an den Zeitungen beschäftigt sind, nicht verlangen, daß sie um jeder Aufführung willen, die sie besprechen sollen, eingehende Sonderstudien machen. Und wenn sich auch hier und da eine Stimme gegen den Unfug erhebt, so bedeutet das viel zu wenig, als daß es ihn endgültig beseitigen könnte. Warum also, das fragen wir nochmals, überwuchern die Bearbeitungswut und ihre sich in dementsprechenden Aufführungen kundgebenden Folgen derart die Neigung zum Unverfälschten und Natürlichen, wie es tatsächlich der Fall ist? Von der Unwissenheit auf unserem Gebiet haben wir schon gesprochen. Inwiefern aber spielt dabei auch die Bequemlichkeit eine solche Rolle? Um das zu beantworten, wollen wir uns vorstellen, daß ein Vereinsleiter, der von Bearbeitungen nichts weiß, die Absicht hege, ein Oratorium von Händel aufzuführen. Was sind dann seine vorbereitenden Obliegenheiten, was hat er zu tun? Und in der Antwort auf diese Frage liegt einschließlich des bereits Gesagten das punctum saliens der ganzen Angelegenheit. Er hat nämlich sehr viel zu tun, wochen- und monatelang. Die umfangreiche Arbeit beginnt mit beinahe unbedingter Sicherheit damit, daß, wenn er an den Verleger schreibt, er möge ihm das Stimmenmaterial zu einem Händelschen Oratorium nach Maßgabe der großen Händelausgabe, d. h. nach dem Original,

Die Schwierigkeit, Händelsches Notenmaterial in der originalen Fassung zu bekommen.

senden, er die Antwort erhält, die Stimmen seien nicht vorhanden. Vielleicht kann man die für den Chor noch bekommen, die für das Orchester wohl kaum. Hier liegt ein schweres Unrecht unserer deutschen Verleger vor, die nicht bereit sind, das Material für die größten Meisterwerke herzustellen, die es gibt. Wir sind so stolz darauf, die Nation zu sein, aus der ein Händel und ein Bach hervorgegangen ist! Aber: laßt mich nun endlich Taten sehen! Die Partituren und das Material zu einer Reihe der berühmtesten Werke dieser Großen werden nicht angefertigt. Die Begeisterung für diese Meister ist eine bedeutende, die Betätigung eine sehr geringe.

Kehren wir jetzt zu unserem Dirigenten zurück, der mitgeteilt bekommt, daß das Material für Händel in der Urgestalt nicht zu haben sei! Es bleibt dann der Ausweg, die Noten herstellen zu lassen, die Orchesterstimmen in Abschrift, die Chorstimmen durch das weniger kostspielige Umdruckverfahren. Immerhin ist auch dies eine ziemlich teure Angelegenheit. Dagegen kann man aber nahezu jedes Werk von Händel in irgendeiner Bearbeitung bekommen; es wird nach erfolgter Bestellung in kurzer Zeit geliefert und hier ist bereits ein Umstand vorhanden, der wesentzur Verbreitung solcher Ausgaben beigetragen hat; auch in Fällen, in denen die Dirigenten mit der Bearbeitung selbst keineswegs einverstanden waren. Eine ganze Anzahl Äußerungen

über diesen Punkt bestätigen mir das. Aber setzen wir den günstigen Fall voraus, daß die Verlagshandlung noch einen Rest von Stimmenmaterial für ein bestimmtes Werk besitzt und die Noten sendet. Dann findet der Besteller, daß in den Partituren und natürlich auch in den Stimmen nahezu keine Vortragszeichen vorhanden sind. Es fällt ihm auf, daß unbedingt Stücke wegfallen müssen, weil sonst die Aufführung die Zeitdauer des Erträglichen weitaus überschreitet. Er weiß vielleicht mit dem Continuo nichts anzufangen. Wohl hat er irgendwo einmal etwas von der Verwendung des Cembalo gehört, ist aber nicht imstande, anzuordnen, was damit zu geschehen hat, kurz, er müßte nun erst viele Erkundigungen einziehen, sich dann hinsetzen, um die Vortragszeichen in der Partitur anzubringen, müßte diese in alle Stimmen übertragen, das Auszulassende im ganzen Notenmaterial streichen und noch eine Menge anderer Dinge besorgen, die hier nicht sämtlich aufgezählt zu werden brauchen. Das ist eine Aufgabe, deren Erfüllung bei gewissenhafter Durchführung Monate, ja unter Umständen Jahre dauern kann. Denn es ist eine unendliche Menge an Überlegung und Abwägungen dazu nötig. Wie viele Dirigenten vermögen es überhaupt, nur nach dem Lesen zu entscheiden, welche Nummern zu streichen sind, falls sich Kürzungen als notwendig erweisen? Wie viele wissen in den Händelschen Partituren

so weit Bescheid, um, wenn sie einmal ein weggefallenes Stück durch eines aus einem anderen Werk ersetzen sollen, festzustellen, wo sie dieses finden können? Kurz und gut, es ist keine kleine Mühe, eine Händelsche Originalpartitur für die Aufführung gebrauchsfähig herzurichten. Da kommen nun die Bearbeitungen und überheben uns aller Qual, alles Nachdenkens; die Verantwortung trägt der Bearbeiter. Ist das nicht bequem? Aber die Bequemlichkeit rächt sich auch manchmal. Wie häufig kommt es vor, daß Vereinsleiter, die solche Einrichtungen für den praktischen Gebrauch bezogen haben, dann erst recht nicht mehr aus und ein wissen, weil sie Vieles darin verkehrt finden und es eine weit größere Mühe bedeutet, die Partituren und Stimmen auf Grundlage der großen Händelausgabe wieder in den ursprünglichen Zustand zu versetzen, als das erstmalige Bezeichnen!

Bequemlichkeit und Enttäuschungen.

Der richtige Weg, der einzige, um zu lebendigen und eindrucksvollen Aufführungen zu gelangen, ist, daß sich Jeder, der ein solches Werk aufführen will, auf Grund der Originalausgabe seine Einrichtung selbst herstellt; was hierunter zu verstehen ist, dürfte nach dem Vorhergesagten klar sein. Der Händelsche Notentext soll, von Kürzungen abgesehen, nicht angetastet werden, nur ist eine gewisse Duldung in Bezug auf Verzierungen guten Gesangskünstlern gegenüber anzuraten. Vor-

tragszeichen, ganz besonders solche dynamischer Art, möge Jeder so anbringen, wie es seinem Gefühl entspricht. Wer sich aus Werken über Händel in diesen Dingen unterrichten will, der wird daraus großen Vorteil ziehen können. Nur muß man scharf zwischen dem unterscheiden, was diese, vor Allem also auch das Werk von Chrysander, an theoretischem Material einerseits und was andererseits die sogenannten praktischen Ausgaben bringen. Das Eine ist so wertvoll, wie das Andere meist anfechtbar. Wir werden noch mehrfach über diesen Punkt zu sprechen haben.

Der richtige Weg.

Die Zahl der von Händel für den Konzertgebrauch geschaffenen größeren Chorwerke ist eine außerordentlich hohe. Rund etwa zwanzig Werke sind Oratorien; die meisten unter ihnen behandeln Stoffe aus dem alten Testament. Daneben kommen auch Textbücher anderen Inhalts vor, vor Allem das des Messias und solche, in denen Helden aus dem klassischen Altertum verherrlicht werden, wie Herakles, Semele oder das Chorwerk Acis und Galathea, das gerade jetzt, nachdem es in Berlin bei den Konzerten des Hochschulchores hohes Entzücken hervorgerufen und mehrere Aufführungen in kurzer Aufeinanderfolge erlebt hat, häufig auf den Programmen erscheint. Wir wenden uns zunächst demjenigen unter Händels Oratorien zu, das seit dem Tage seiner Entstehung bis heute

wohl das volkstümlichste unter allen geblieben ist, das seiner Grundstimmung nach einen riesigen Jubelgesang darstellende Oratorium

Judas Maccabäus.

Die Partitur gehört zu den späteren ihres Schöpfers. Sie ist im Sommer 1746 geschrieben und Händel brauchte zur Niederschrift nicht mehr Zeit, als wenige Tage über einen Monat. Ihre Entstehung ist auf eine äußere Anregung insofern zurückzuführen, als im Frühling des Jahres 1746 der schottische Aufstand in der Schlacht bei Culloden bezwungen worden war und man zur Feier dieses Sieges eine große Zahl festlicher Veranstaltungen ins Werk gesetzt hatte. Der Geistliche Thomas Morell, dem wir als dem Textdichter Händels oft begegnen, hat auch das Buch zu diesem Oratorium verfaßt. Der Erfolg des Werkes war von Anfang an ein großer und er ist ihm bis auf den heutigen Tag treu geblieben. Das liegt an verschiedenen Ursachen. Zunächst ist der geschilderte Vorgang in seiner Einfachheit und Großartigkeit gewissermaßen ein zeitloser und kann darum immer auf das Verständnis weitester Kreise rechnen. Weiterhin aber ist er sehr häufig mit den Vorgängen der Weltgeschichte in Verbindung zu bringen und so eignet sich Judas Maccabäus in vielen Fällen zu Aufführungen festlicher, vor Allem auch vaterländischer Art. Es kommt hinzu,

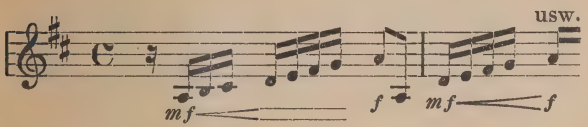
daß die Musik in diesem Werk einem einigermaßen geübten Chor gar keine Schwierigkeiten bietet und das Oratorium von der ersten bis zur letzten Note sich mit hinreißender Gewalt fortentwickelt. Wenn bemerkt worden ist, daß es einen Jubelgesang darstellt, so darf das freilich nicht so verstanden werden, als wenn sich etwa ein Freudenchor an den anderen reihte. Im Gegenteil, Händel spart auch mit dunklen Farben nicht, ganz besonders im Beginn. Aber die Töne der Siegeszuversicht im zweiten und der Jubel im dritten Teil sind so gewaltig, daß sie alle Trauer des Anfangs zu Boden schlagen.

Eine Ouverture der Art, wie wir sie bei Händel sehr häufig finden, mit einem langsamen Einleitungssatz, einem fugierten Hauptteil und einem breiten Schluß leitet das Werk ein. Die mitwirkenden Instrumente sind Streicher, die in dem Eröffnungsteil durch Oboen verstärkt werden. Während es bei diesem ratsam ist, das Zeitmaß nicht langsamer zu nehmen, als so, daß es noch durch vier Viertelschläge im Takt bestimmt werden kann, dürften am Schluß der Ouverture acht Achtel vorzuziehen sein, und dieses Zeitmaß ist auch ratsam bei dem großen und tief empfundenen Chor, der unmittelbar auf die Ouverture folgt, das Werk eröffnend. Händel hat, und das zeigt, wie nahe viele seiner Oratorien der Oper stehen, nicht drei

Judas Makkabäus.

Teile, sondern Akte vorgeschrieben. Bei unserem Anfangschor ist ein dem Andante verwandtes Adagio nicht am Platze, sondern nur ein wirkliches breites Largo, die Achtel kaum schneller, als nach dem Metronom ungefähr = 63, ja bei starker Chorbesetzung eher noch etwas langsamer und die einzelnen Noten sehr breit und klangvoll. Dann wird man den Inhalt dieses Stückes gerecht werden. Nach diesem Chor wäre eine Kürzung insofern empfehlenswert, als auf ihn sehr wohl sofort die Arie des Simon: „Fromme Andacht" folgen kann. Man läßt dieses schöne Stück am Besten so singen, wie es in der Ausgabe der Händel-Gesellschaft steht. Der in der Chrysander-Bearbeitung eingeschobene Fünfvierteltakt ist nicht nur als stilfremdes Element, sondern auch wegen seiner Ungelenkigkeit zum Mindesten überflüssig. Wir überspringen eine Reihe Nummern, die zu besonderen Erläuterungen keinen Anlaß geben. Nach der ersten Arie des Judas: „Weck' auf die Kraft, mein Arm" empfiehlt es sich wiederum, eine Kürzung anzubringen und auf sie ohne Weiteres den Schlußchor des ersten Teiles folgen zu lassen; das also nach der D-dur-Arie einsetzende F-dur des Chores wirkt jedenfalls besser, als wenn man die geradezu schülerhafte Überleitung benutzt, die Chrysander oder sein Nachfolger im Punkt des Bearbeitens verfaßt hat, um wegen einer von ihm angebrachten Änderung aus H-moll nach F-dur zu gelangen.

Der Dirigent der Aufführung achte darauf, daß die Geigenfiguren, die beim Schlußchor in Gestalt von Tonleitern von unten nach oben stürmen, immer wieder von Neuem anwachsend gespielt werden. Man bezeichnet es am Besten in den Stimmen etwa so:



Der zweite Akt setzt mit einem großartigen Chorstück ein, das der Freude über den Sieg Ausdruck verleiht. Es ist hier darauf zu achten, daß das Wort „Fall" durch das ganze Stück mit der größten Anspannung herausgebracht wird. Der Chor darf hier nicht die Viertelnote in ihrer ganzen Länge aushalten, sondern es kommt alles auf schärfstes, kurzes Sprechen an. Wo immer eine Chorstimme mit dem Anfang „Fall ward sein Los" einsetzt, muß es in dieser Weise geschehen. Die im zweiten Teil folgende Arie des Judas in F-dur gehört nicht zu den hervorragenden Eingebungen Händels, wenigstens nicht in ihrem Hauptteil; es dürfte sich empfehlen, sie zu kürzen, indem man vom Schluß des 24. Taktes auf den Beginn des zweitletzten Taktes vor dem Mittelsatz springt. Auch im zweiten Teil der Arie ist noch eine Kürzung ohne Mühe anzubringen.

Mit weiser Zurückhaltung läßt Händels Librettist der Siegesfreude hier noch nicht freien Lauf, sondern es tritt gegen den Schluß des zweiten Teiles hin noch ein Rückschlag ein, der durch ein prachtvolles Sopranstück mit angefügtem Chor dargestellt wird. Aber nicht lange dauert diese Stimmung an. Judas erscheint und die Arie, in der er zum Kampf anfeuert, gehört zu den besten Stücken des Werkes. Das Orchester tritt bei dieser Nummer in großer Besetzung auf, indem außer den Oboen und Streichern, die bisher tätig waren, drei Trompeten und die Pauken verwendet werden. Die Arie ist für einen geschulten Heldentenor ein Glanzstück ersten Ranges. Der Chor führt das von der Stimmung fester Zuversicht erfüllte Stück zu Ende. Die nun noch im zweiten Akt folgenden und ihn abschließenden Nummern sind ohne Erläuterung verständlich.

Der dritte Akt beginnt mit einer schönen Arie, die von Händel für Sopran gedacht ist. Sie stellt den Opfergesang eines Priesters dar. Chrysander hat den Priester in eine Israelitin und den Sopran in eine Altstimme verwandelt, ein Verfahren, das zu billigen ist, insofern das Stück sich vorwiegend in der Altlage bewegt. Daß es auch hier wieder nicht ohne Einschiebsel abgeht, ist freilich zu bedauern. Das nächste Stück von Bedeutung im dritten Akt ist die B-dur-Arie der Sopranistin, eine Lieblingsnummer aller Oratoriensänge-

rinnen. Man halte darauf, daß sie nicht zu langsam genommen wird. Vier Viertelschläge, nach dem Metronom etwa in dem Zeitmaß = 104, dürften hier am Platze sein. Die beiden Takte zwischen 75 und 78 und ebenso zwischen 87 und 90 können fortbleiben.

Wir kommen nun zu dem Stück, das vor Allem Judas Maccabäus volkstümlich gemacht, dem Chor, der unter sämtlichen je geschriebenen Oratorienchören wohl die weiteste Verbreitung gefunden hat und mit den Textworten beginnt: „Seht den Sieger, ruhmgekrönt", oder, wie es nach Chrysander meist gesungen wird: „Seht, er kommt mit Preis gekrönt." Dieses Stück, das den Höhepunkt des ganzen Oratoriums bedeutet, ist erst nachträglich eingefügt. Es stammt aus dem Oratorium „Josua". So bekannt es ist, so wenig einfach ist es um seine Ausführung bestellt. Zunächst liegt eine gewisse Schwierigkeit darin, daß die in der ersten Strophe des Chores beschäftigten Hörner sich in gefährlichen Lagen bewegen. Es bedarf, wenn man die in unseren Orchestern gebräuchlichen Hörner benutzt, ausgezeichneter Spieler, wenn bei den verschiedenen ungewöhnlich hohen Stellen nicht eine Entgleisung vorkommen soll; über diesen Punkt wird noch bei anderer Gelegenheit zu sprechen sein (vgl. S. 165–167). Dann aber wird es mit der Verteilung der Stimmen immer einiges Kopfzerbrechen geben, sofern man einer gewissen Eintönigkeit des Klanges

Die Wiedergabe des Siegeschores; (allerhand Möglichkeiten).

Die Hörner (Corno).

vorbeugen will. Wir dürfen das Stück auch nicht ohne den in der Partitur darauf folgenden Marsch betrachten. Es hat sich als empfehlenswert erwiesen, wenn man diesen, der reizvoll und charakteristisch ist, aber tonlich hinter dem kolossalen Chorstück stark zurückbleibt, vor jenes stellt und nunmehr das Ganze, Marsch und Chor, im Vortrag so anlegt, daß das Orchesterstück, als ob die Ausführenden aus der Ferne herannahten, sehr leise beginnt und allmählich bis zum forte anwächst, daß dann der Chor wiederum leise anfangend, einsetzt und durch die drei Strophen hindurch stärker und stärker wird, bis er am Schluß die höchste Kraft erreicht hat. Bei den Aufführungen des Berliner Philharmonischen Chores war es außerdem so eingerichtet, daß die erste Strophe nur von Kinderstimmen gesungen wurde, die zweite vom Sopran und Alt des Hauptchores, während dann bei der dritten die gesamte Chormasse zur Verwendung kam. Zugleich wurde dann auch das volle Orchester verwendet, vor allem auch die Pauken nach der Vorschrift der Partitur.

Nach der Klangwirkung dieses Stücks ist eine Steigerung nicht mehr möglich. Immerhin bringt das Duett für Sopran und Alt, das dann noch folgt, eine angenehme und reizvolle Farbe in den Schluß des Oratoriums, dessen letzte Nummer aus einer Arie des Simon mit anschließendem Chor besteht. Es ist vielfach üblich, statt des Chores, der in

der Partitur steht, hier das Halleluja aus dem Messias singen zu lassen. Angeblich soll Händel selbst das einmal so gemacht haben. Notwendig ist es keinesfalls, denn der von Händel angegebene Schluß ist in seiner Gedrängtheit und Schlagkraft ganz das Richtige für diesen dritten Akt, der ohnehin an Glanz und Jubel genug enthält.

Fünf Jahre vor dem Judas Maccabäus schrieb Händel ein anderes biblisches Werk, das, nicht nur, um ein weiteres Beispiel aus dieser Gattung zu wählen, sondern auch aus anderen Gründen in das Bereich unserer Betrachtungen gezogen werden soll, das Oratorium

Samson.

Das Textbuch des Werkes ist nach Miltons Gedicht „Samson Agonistes“ von Newburgh Hamilton für die Bühne bearbeitet worden und in dieser Fassung im Coventgardentheater zuerst zur Aufführung gelangt. Die Komposition entstand kurz nach der Vollendung des Messias, so daß dieser und Samson in der Zeit von etwas über zwei Monaten geschrieben sind. In der Vorrede, die Chrysander der Partitur der Händelgesellschaft mitgegeben hat, findet sich vieles Bemerkens-

werte, besonders auch über die Art und Weise, wie der Meister und in welcher außerordentlich großen Menge er Änderungen, Kürzungen und Hinzufügungen, vorgenommen hat. Da die Partitur in jeder öffentlichen Musiksammlung vorhanden sein dürfte, kann hier auf diese Vorrede und die ihr folgenden Angaben verwiesen werden. Samson ist, wenn er auch nicht die Volkstümlichkeit des Judas erlangt hat, doch immerhin eines der am Meisten aufgeführten Händelschen Werke und das mit Recht. Vieles darin ist von hervorragender Bedeutung und die Partitur stellt trotzdem an die Ausführenden geringe Forderungen; jedenfalls gehört ihre Wiedergabe zu den am Wenigsten anspruchsvollen Aufgaben, die wir auf dem Gebiet des Oratoriums haben. Das Einzige, was der Wirkung auf den Hörer vielleicht Abbruch tun könnte, ist die große Länge des Werkes; aber hier läßt sich durch geeignete Kürzungen, die keine der Glanznummern zu berühren brauchen, leicht Abhilfe schaffen. Wenn in dem Folgenden auf die Möglichkeit solcher Kürzungen öfters hingeweisen wird, so ist das, wie überhaupt bei allen unseren Betrachtungen, nur als eine Anregung für den Fall aufzufassen, daß der Wunsch vorliegen sollte, den Inhalt des Oratoriums in gedrängterer Form zu bieten. Es gibt, wenn wir von der Chrysander-Bearbeitung absehen, noch andere Drucke des Samson, die das Werk in wesentlich gekürzter Form enthalten. Die Übel-

stände solcher Ausgaben wurden bereits bei der Besprechung des Judas angeführt. Hier betrachten wir das Oratorium nach der Originalpartitur und überlassen es einem Jeden, der es bringen will, nach Gutdünken von den Vorschlägen Gebrauch zu machen, die sich aus zahlreichen Aufführungen des Werkes ergeben haben. Selbstverständlich ist es auch nicht etwa notwendig, sämtliche vorgeschlagene Kürzungen anzubringen. Diese sind nur zur Wahl gestellt.

Wie Judas Maccabäus beginnt auch Samson mit einer Ouvertüre im französischen Stil. Auf diese folgt ein Menuett, das als eine Eigentümlichkeit die Dreiteilung der Violinen aufweist. Unbedingt nötig ist es für das Oratorium nicht; man kann auf den Schluß der Ouvertüre unmittelbar das Rezitativ des Samson bringen, das die Handlung einleitet. Sogleich entwickelt sich diese weiter. Ein Jubelchor der Philister, die ihren Gott feiern, zeigt den Gegensatz zwischen dem gefallenen Helden und den Siegern. Von diesem Chor kann auf das Rezitativ Michas (Partitur Seite 40) übergegangen werden. Der dann auf den glänzenden D-dur Schluß folgende F-moll-Akkord wirkt insofern gut, als seine dunkle Färbung den Stimmungswechsel kennzeichnet, der hier eintritt. Daß dieses Stück, wie alle Secchi, mit dem Cembalo oder dem modernen Klavier zu begleiten ist, soll hier in die Erinnerung gebracht werden. Die fol-

gende Arie, eines der innigsten Stücke von Händel, ist in zwei Fassungen vorhanden; der zweite Schluß, der in der Partitur bei dem Buchstaben B beginnt, dürfte vorzuziehen sein. In dem nächsten Rezitativ kann mit Leichtigkeit gekürzt werden, indem man erst da beginnt, wo Micha einsetzt und außerdem das später in Klammern Stehende ausläßt. Über die Bedeutung dieser Klammern gibt die Vorrede Chrysanders in der Partitur Bescheid. Es folgt die Arie des Samson und auf sie ein schönes Chorstück, dessen Text beginnt: „O erstgeschaffener Strahl". Die in diesem Stücke vorkommenden Worte: „Es werde Licht" sollen besonders breit und wuchtig gesungen werden. Man darf dabei allerdings nicht an den Eindruck der entsprechenden Stelle in Haydns Schöpfung denken; dergleichen ist aber auch bei Händel nicht beabsichtigt. Im Übrigen gibt der Chor zu besonderen Bemerkungen keinen Anlaß. Das nächste Rezitativ kann zum großen Teil wieder fortbleiben, so daß man nach dem Chorstück mit dem Einsatz des Manoah beginnt; auch die Arie des Israeliten dürfte gestrichen werden; sie ist nicht von Bedeutung. Das Gegenteil ist aber bei der nun folgenden Arie, der des Manoah, der Fall, die zu den weithin berühmten Stücken Händelscher Kunst zählt. Das folgende Rezitativ verträgt wieder eine Kürzung, die man so anbringt, daß Samson von den Worten im dritten Takt: „Denn

mein nur ist die Schuld" sofort auf den Anfang des nächsten, eines begleiteten Rezitativs übergeht, das beginnt: „Und darum scheucht der Gram die Ruh' von mir." Es ist von guter Wirkung, diesem Rezitativ unmittelbar den Chor: „Dann sollt ihr sehen, daß Er der Herr Jehova ist" folgen zu lassen. Für diesen Fall ist vorzuschlagen, daß der Chor schon am Schluß der Manoaharie, d. h. vor dem Rezitativ des Samson, aufsteht, so daß sich sein Einsatz an das Rezitativ unmittelbar anschließt. Es wird dadurch eine an dieser Stelle sehr störende Pause vermieden. Nun folgen zwei Rezitative, auf deren zweites, das von Samson vorgetragen und vom Orchester begleitet wird, sogleich der Schlußchor des ersten Aktes „Dann wird zum goldnen Sternenzelt" folgen kann. Sollten Bedenken gegen die mangelnde Verbindung der Tonarten E-moll und F-dur vorliegen, so wäre hier durch Einfügung eines Akkordes die Überleitung herzustellen. Bei starker Besetzung der Oboen dürfte es geraten sein, die gesamte Menge dieser Instrumente nur bei den Zwischenspielen zu verwenden, da, wo der Chor singt, aber nur je ein Pult der ersten und der zweiten Oboen spielen zu lassen, weil dies zu der beabsichtigten Stützung der Chorsoprane genügt.

Der zweite Akt beginnt mit einem Rezitativ, einer darauf folgenden Arie des Manoah und einem weiteren Rezitativ. Man pflegt

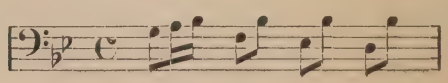
diese drei Nummern zu streichen und mit der herrlichen Arie des Micha, einem Prachtstück ersten Ranges, zu beginnen. Die Verwendung der G-Saite bei den Violinen in den ersten Takten ist wünschenswert. Wenn beim Chor ein lautloses Sicherheben nicht zu erzielen ist, müssen dessen Mitglieder bereits beim Beginn der Arie stehen, weil vor dem Choreinsatz keine Pause möglich ist und der vorhergehende Abschluß nicht gestört werden darf. In den folgenden Rezitativen sind wieder Kürzungen angängig. Die eine würde anzubringen sein, indem Micha im dritten Takt von dem Worte „Schiff" sogleich fortfährt: „'s ist Dalila", man weiterhin das Rezitativ bei den Worten: „bezwingen meine Angst und zage Furcht" mit dem G-moll-Akkord in der Grundlage abschließt und sofort auf die Arie der Dalila übergeht. Diese, eine der vielen Taubenarien Händels, ist reizend und bringt einen neuen Ton in den Gang des Werkes. Freilich wird sie von einigen ihrer Schwestern, vor Allem der dem Text nach ähnlichen Arie aus Acis und Galatea übertroffen. Es folgen einige weder für den Fortgang der Handlung, noch aus musikalischen Gründen wichtige Stücke. Sollte hier der Wunsch nach einer Zusammenziehung vorhanden sein, so wäre es möglich, ohne Weiteres die Arie der Dalila „Vertrau, o Samson, meinem Wort" anzuschließen. In dieser ist der schmeichlerische Ton des falschen Weibes glänzend getroffen.

Man sollte die Arie öfters in der Öffentlichkeit vorführen, schon, um zu zeigen, wie ein heutzutage so beliebtes Kitschstück, die Szene der Dalila von Saint-Saens, daneben schattenhaft wirkt. Die Arie ist vielleicht um eine Kleinigkeit zu weit ausgesponnen. Man könnte dem aber dadurch entgegenwirken, daß man vom letzten Takt des ersten Systems auf der Seite 136 der Partitur auf den Einsatz der Chorsoprane springt. Bei diesem Chorstückchen hat der Leiter eines Chores die Gelegenheit zu beweisen, inwiefern er erzieherisch auf seine Sängerinnen zu wirken imstande ist. Diese müssen, wenn das Stück so wirken soll, wie es gedacht ist, im Gebrauch der Kopfstimme erfahren sein, so daß die Stellen in den höheren Lagen äußerst zart und doch klangvoll herausgebracht werden. Das ist um so wichtiger, als sich die Melodie häufig in der Gegend des

bewegt und diese Lage dem Sopran größere Schwierigkeiten bereitet, als die ganz hohen Noten. Auf die Arie und den Sopranchor läßt man mit guter Wirkung sogleich das Rezitativ des Samson „Nie folg' ich Dir" eintreten. Der Kontrast zwischen H-moll und A-dur wirkt hier, ähnlich wie wir es in

früheren Fällen der Aufeinanderfolge unvermittelter Akkorde gesehen haben, durchaus sinngemäß. Die nächsten Nummern bedürfen keiner Erläuterungen. Auf das Duett zwischen Samson und Dalila folgt ein kleines Rezitativ Michas und Samsons, von dessen Schluß aus man unmittelbar auf das demnächste Michas, das die Ankunft des Riesen Harapha ankündigt, übergehen kann. Dieses Rezitativ, wie auch die Arie werden häufig ausgelassen. Der alte, bei Peters erschienene Klavierauszug des Samson enthält die Partie des Harapha überhaupt nicht. Es mag bei dieser Auslassung das Bestreben mitsprechen, kleineren Vereinen entgegenzukommen, die gern bei der Aufführung einen Solisten ersparen. Die Arie des Harapha gehört aber zu dem Besten, was Händel geschrieben hat. Der protzige Ton, in dem der Gewaltmensch sich äußert, ist meisterhaft getroffen. Bei aller Wucht, die dem Stücke zu eigen ist, kann man doch einen gewissen humoristischen Einschlag nicht übersehen, durch den die Figur des Riesen lebhaft an die des Polyphem in Acis und Galathea erinnert. Es ist darauf hinzuweisen, daß das Figurenwerk in der Arie zum größten Teil in einem kräftigen martellato vorgetragen werden muß, ganz besonders bei der öfters wiederholten Stelle:

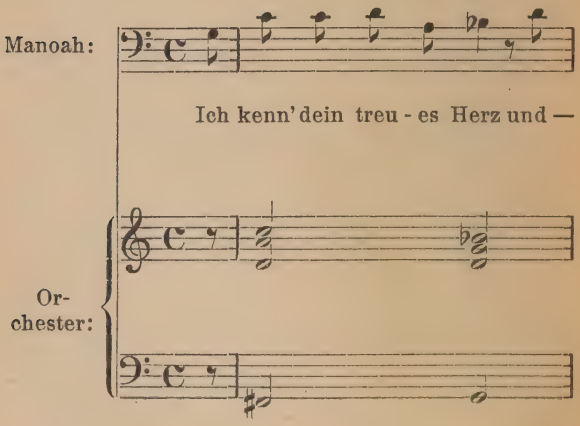
Die Partie des Harapha.

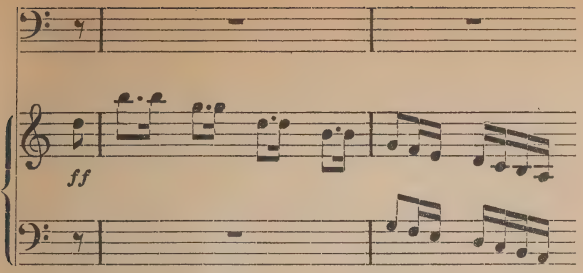


Bei dem Dacapo der Arie kann im dritten Takt des letzten Systems auf Seite 166 der Partitur wieder angefangen werden. Nach dem Stück ist ein Sprung zu dem Rezitativ des Micha auf Seite 180 der Partitur vorzuschlagen, an den sich der Chor „Hör', Jacobs Gott", eine sechsstimmige Nummer, anschließt. Über ein Rezitativ und einen weiteren Chor kommen wir zu dem glänzenden Schlußchor des zweiten Aktes. Was Händel hier mit verhältnismäßig kleinsten Mitteln an gegensätzlicher, charakteristischer Wirkung erreicht, das genügte allein, um ihn in die erste Reihe unserer Meister zu stellen.

Im Beginn des dritten Aktes kann die zweite Haraphaarie fortbleiben, so daß man von dem ihr vorausgehenden Rezitativ nach den Worten: „Bedenk' dein Heil" auf den Chor „Im Donnersturm, o Gott, erschein'" übergeht. Ebenso ist wieder in dem nun folgenden Rezitativ des Samson eine Kürzung möglich, indem man von dem C-dur-Akkord im vierten Takt auf den E-moll-Akkord bei den Worten: „Kehrt mir die Stärke" (Seite 218 der Partitur, zweites System) springt. Die Figuren des Orchesters in dem begleiteten Rezitativ des Samson sind sehr aufgeregt vorzutragen; um so ruhiger, im Ton einer stillen Verklärtheit dagegen die nun folgende B-dur-Arie, wiederum ein Stück von besonderer Schönheit. Heinrich Vogl, der geniale Münchener Tenor, sang das Stück so, daß die Achtels-

werte ungefähr der Zahl 72 des Metronoms entsprachen. Das Nachfolgende kann ausfallen bis zum Rezitativ des Micha auf Seite 231 der Partitur, von dessen Schluß man sofort mit dem Chor: „Gott Dagon hat den Feind besiegt“ einsetzen möge. Über das Rezitativ und die Arie des Manoah ist nichts Besonderes zu bemerken. Nach der Arie tritt Micha wieder auf; über den Schluß des Secco, das sich hier findet, sollen einige Worte gesagt werden, weil es, so unglaublich es erscheint, dennoch an dieser Stelle zu einem argen Mißverständnis gekommen ist. Das Rezitativ schließt derart, daß mitten in den Satz, den Micha zu vollenden im Begriff ist, das Orchester hineinfährt. Die Stelle zeigt in den Noten folgendes Bild:





Man sollte glauben, daß über das, was hier vorgeht, kein Zweifel obwalten könne und Jeder im Augenblick darüber klar sein müsse, daß der Zusammenbruch des Tempels Michas Rede unterbricht. Nachdem es aber zweimal zu verzeichnen ist, daß bei einer Aufführung des Samson der Leiter der Veranstaltung hier einige Textworte hinzugefügt, den Satz vollendet, eine Pause eingeschaltet und dann ganz gemütlich das Orchester hat einsetzen lassen, möchte doch der Hinweis nicht überflüssig sein, daß diese Takte wirklich so gemeint sind, wie sie dastehen. Da der Einsturz des Tempels in der folgenden Chornummer noch einmal geschildert ist, kann man die Rede Michas auch mit dem Vorspiel des Chores abschneiden und den kleinen selbständigen Orchestersatz überschlagen. Nach dem Chor mag der Bote einsetzen (Seite 252 der Partitur, zweitletztes System), der die Nachricht von dem bringt, was geschehen ist. Vor der folgenden herrlichen Arie des Micha sollte der Chor

Händel-verbesserer.

aufstehen, da das Stück nur neunzehn Takte lang ist und der Choreinsatz sich unmittelbar anschließt. Die Figuren der Streicher im neunten, fünfzehnten und am Schlusse des neunzehnten Taktes der Arie bezeichne man etwa so:

und lasse die dynamische Hebung und Senkung sehr deutlich ausführen. Das auf den Chor folgende Rezitativ kann fortbleiben, so daß sogleich der Trauermarsch eintritt. Hier stand ursprünglich ein anderes Stück gleicher Art, das sich im Anhang der Partitur findet. Der jetzt gültige Marsch ist später eingefügt und stammt aus dem Oratorium Saul. Er ist von dort nicht ohne Veränderung übernommen, sondern überarbeitet. Auf sehr zarte Tonfarben der Flöten und der Orgel vom neunten bis zum siebzehnten Takt ist Gewicht zu legen, ebenso zwischen den Takten vierundzwanzig und neunundzwanzig. Das Stück ist so berühmt, daß man zu seinem Lobe nichts mehr zu sagen braucht. An tiefer Innerlichkeit

wird dieser Trauermarsch kaum von irgendeinem übertroffen, der seitdem geschrieben worden ist. Mit vorteilhafter Wirkung folgt auf ihn sogleich der ebenfalls wundervolle Trauergesang, der von Manoah, einer Israelitin und dem Chore angestimmt wird. Die Forderung weichster Tongebung im Chor ergibt sich aus dem Charakter des Stückes von selbst. Das nächste Rezitativ, in dem die in der Partitur eingeklammerten Takte ausgelassen werden können, leitet zu einem weiteren Glanzstück dieses Werkes hinüber, der Sopranarie „Kommt, all ihr Seraphim". Hier hat Händel, was bei ihm nicht allzu häufig ist, ein Instrument des Orchesters solistisch verwendet und zwar eine Trompete. Es wirkt hinreißend, wenn ein glänzender Sopran, mit dem Trompetenschall wetteifernd, dieses Stück vorträgt. In der besonderen Ausgabe für den praktischen Gebrauch, in der das Oratorium von Chrysander veröffentlicht worden ist, ist die Trompete verdoppelt. Irgendwelche stichhaltigen Gründe sind dafür weder angegeben, noch zu finden; der solistische Charakter der Partie wird aber dadurch vernichtet. Auf die Arie folgt der Schlußchor, ein Stück glänzender Art, wenn auch nicht gerade zu den bedeutendsten von Händel zählend. In seiner Klangfülle wirkt es jedoch an der Stelle gut, an der es steht.

Ursprünglich schloß das Oratorium mit dem Trauerchor: „Blüh' auf deinem Grabe

hier“ ab. Der jetzt vorhandene Schluß ist erst ein Jahr später von Händel hinzugefügt worden.

Israel in Egypten.

Israel in Ägypten ist im Jahre 1738 entstanden. Den Text hat sich Händel selbst aus der heiligen Schrift zusammengestellt. Vier Tage, nachdem er das Oratorium Saul vollendet hatte, begann der Meister die neue Komposition und zwar schrieb er zuerst nur den jetzigen zweiten Teil des Oratoriums nieder, der ein Werk für sich zu bilden bestimmt war; von der besonderen Art und Weise, wie er dabei vorging, wird später die Rede sein. Kaum war er mit der Partitur zum Ende gekommen, als ihm klar wurde, daß der Preisgesang schwerlich den gewünschten Eindruck machen dürfte, wenn ihm nicht eine Schilderung des großen geschichtlichen Ereignisses vorherginge, auf das er Bezug nimmt. Und immer weiter ausgreifend wuchs der Plan derart, daß schließlich ein großes Chorwerk in drei Teilen das Ergebnis war.

Israel in Egypten.

Der erste Teil hatte die Klage um Josephs Tod zum Inhalt, der zweite schilderte den Auszug der Israeliten aus Ägypten, wogegen der dritte aus dem eingangs erwähnten Werke bestand, dessen ursprüngliche Bestimmung als selbständiges Ganzes sich dadurch erweist, daß es die Überschrift trägt: „Moses Song. Exodus, Chap. 15, angefangen Oct. 1. 1738“, während sich am Schlusse der Vermerk findet: Fine Oct. 11. 1738.

Nicht allein wegen der so merkwürdigen Art, auf die das Oratorium, ohne einen vorherigen Entwurf für die Komposition und doch in der unglaublich kurzen Zeit von im Ganzen 27 Tagen entstanden ist, sondern auch aus anderen Gründen bildet die Genesis von Israel in Ägypten eines der eigentümlichsten Kapitel im Bereiche der Tonkunst.

Es ist bei unseren Klassikern, besonders bei denjenigen der vorbeethovenschen Zeit, durchaus keine Seltenheit, daß sie Themen aus einem Werke in ein anderes versetzten oder einzelne Nummern aus größeren Kompositionen umarbeiteten und sie anderweit benutzten. Auch daß ein Meister ein Thema fremder Herkunft verwendete, um es in seiner eigenen Weise zu verarbeiten, wie es z. B. Mozart mit dem Anfang der Clementischen B-dur-Sonate in seiner Ouvertüre zur Zauberflöte und in der D-dur-Symphonie, Beethoven mit Themen von Mozart und Händel gemacht hat, kommt öfters vor; aber in dem Umfange, wie bei der Niederschrift des Israel dürfte sich ein solches Verfahren in der Musikliteratur nicht häufig finden.

Zunächst benutzte Händel für den neu zu entwerfenden ersten Teil, der sich mit Josephs Tod beschäftigte, seine eigene Begräbnishymne für die Königin Karoline, indem er dieses Werk in vollem Umfange nunmehr als Klagegesang auf Josephs Tod zum ersten Teil des Oratoriums machte. Eine instrumen-

tale Einleitung, welche er der also verwendeten Hymne voransetzte, war das Einzige, was er dabei neu verfaßte.

Verwendung von Stücken aus Werken anderer Tonsetzer.

Nachdem er sich so einen Eröffnungssatz zu seinem Werke geschaffen hatte, begann er die Komposition des zweiten Teils, welcher die sieben Plagen und den Auszug der Israeliten aus Ägypten schildert. Hierbei nun verfuhr er, wie schon bei der Niederschrift des erstkomponierten, jetzigen zweiten, damals dritten Teiles in der Weise, daß er, wo es ihm paßte, Werke anderer Kompositionen für seine Zwecke umarbeitete oder auch die ihm geeignet erscheinenden Stücke unverändert in sein Oratorium einsetzte. Mehrere hervorragende Nummern der Partitur stammen von fremden Komponisten her. Vor Allem benutzte Händel ein Magnificat von Dionigi Erba, das früher zu den besonders hochgeschätzten Werken zählte, für die Komposition seines Israel.

Die Verwendung fremder Schöpfungen für seine Werke hat er öfters ausgeübt. Chrysander stellt in seiner Händel-Biographie diese Besonderheit in des Meisters Schaffen so dar, als ob es eine Eigenart des Genies sei, am bedeutenden Gedanken nicht vorbeigehen zu können ohne das Bedürfnis, sie selbständig noch einmal auszusprechen. Solchen etwas gekünstelten Deutungen, wie dem gegenüber, daß in vielen anderen Biographien dieses Vorgehen Händels nicht beachtet wird, daß

man es außerdem in jenen Zeiten, wie schon angedeutet, mit der Achtung vor dem geistigen Eigentum nicht so genau nahm, wie heutzutage, erscheint es als eine Pflicht der Gerechtigkeit, zumal bei einem Werke, das, wie Israel in Ägypten, wohl zu den gewaltigsten gehört, die wir überhaupt besitzen, den Namen Dionigi Erbas als desjenigen nicht zu verschweigen, der, wenn auch absichtslos, an der Bedeutung der Komposition einen nicht zu unterschätzenden Anteil hat.

Übrigens ist das Erbasche Magnificat nicht das einzige der für die Komposition des Israel von Händel benutzten Werke. Auch Stücke von Stradella und Anderen hat er in ähnlicher Weise verwendet. Unter den nach Kompositionen Stradellas verfaßten Nummern des Israel steht der mächtige Chor: „Er sandte Hagel herab" obenan.

Das dreiteilige Oratorium gelangte zum erstenmal am Mittwoch, den 4. April 1739 in London zur Aufführung. Der Erfolg scheint ein mäßiger gewesen zu sein. Das erklärt sich durch den eigenartigen Stil des Werkes. In allen anderen seinesgleichen finden wir bestimmte, von Solisten verkörperte Personen als Träger der Handlung. Hier hat Händel es gewagt, dem geschichtlichen Vorgang folgend, das ganze Volk gleichsam als die unter dem Schutze des Herrn handelnde Person in den Vordergrund zu stellen. Die Folge davon ist, daß in Israel in Egypten

Die ersten Aufführungen des Israel.

die Solopartien zurücktreten und der die Menge verkörpernde Chor in überwiegendem Maße das Feld beherrscht. Dies mußte die an die virtuosen Leistungen der damaligen Sänger gewöhnten Hörer verblüffen. Rechnet man dazu die außergewöhnliche Länge des Werkes in seiner damaligen Gestalt, so ist es nicht erstaunlich, wenn der Eindruck hinter den Erwartungen des Komponisten zurückblieb.

Händel scheint aber selbst gefunden zu haben, daß einige Abwechslung durch Solisten seiner Partitur nicht zum Nachteil gereichen könnte; denn bei der Wiederholung des Konzertes am 11. April 1739 wurde im zweiten Teil des Oratoriums an Stelle mehrerer Chöre und auch hier und da zwischen solchen eine Reihe von Arien aus anderen Händelschen Werken eingefügt.

Vom 1. April 1740 bis zum 17. März 1756 ist Israel in Ägypten nicht aufgeführt worden. An dem letzterwähnten Tage aber kam das Werk von Neuem zur Wiedergabe, und zwar so, daß der Anfangsteil wegblieb, statt dessen aber beinahe der ganze erste Akt aus Salomo und mehreres Andere aufgeführt wurde. Von dieser Maßnahme bis zu der vollkommenen Loslösung der ersten Abteilung von den beiden anderen war nur noch ein kleiner Schritt. Die bei Randall erschienene Partitur enthält nur den zweiten und dritten Teil des Werkes, das Oratorium also in der Form, wie wir es heute besitzen und wie es Händels endgültiger Weisung entspricht.

Daß und warum in diesem Werke der Chor eine Rolle spielt, wie kaum in einem anderen seines Gebietes, wurde bereits erwähnt. Der Israel ist, um einen Ausdruck Hermann Kretzschmars zu gebrauchen, das ausgebildetste Exemplar der Gattung des Chororatoriums, als solches bis heutzutage nicht überboten. Und eben darum ist es begreiflich, daß dieser Chorkoloß zur Zeit seiner Entstehung wie eine Demonstration wirken mußte. Auch jetzt noch gehört Israel in Egypten zu den verhältnismäßig selten aufgeführten Werken, trotzdem er seiner Bedeutung nach zu den ersten zählt. Auch an dieser Erscheinung hat das Überwiegen des Chores und außerdem der Umstand, daß noch dazu die Besetzung eines Doppelchores gefordert wird, einen nicht zu übersehenden Anteil. Man wird aber in der Musikliteratur lange suchen müssen, bis man wieder Stücke von einer solchen überzeugenden Anschaulichkeit und rein musikalischen Tonmalerei findet, wie sie im Israel vorhanden sind. Es seien hier nur der gewaltige Eingangschor, das Heranschwirren der Fliegen und Heuschrecken im dritten Chorstück, die großartige Schilderung der Finsternis, das Hereinbrechen der Wasserflut gegen den Schluß des ersten Teiles erwähnt, weiterhin im zweiten das in seiner Art unvergleichliche, schwungvolle Stück zum Anfang, das dann später als Schluß des ganzen Oratoriums wiederkehrt, die Chöre „Die Tiefe deckte sie“ und

Händels Tonmalerei.

„Doch vor dem Hauch deines Mundes“ mit der Darstellung der aufrecht stehenden Wassermauern. Zu den ganz besonderen Lieblingen der Musikfreunde zählt auch in erster Linie das Duett für zwei Bässe, von jeher ein Gegenstand der Sehnsucht für alle stimmgewaltigen Sänger; und was sonst Alles zu nennen wäre.

Die Soli im Israel.

Die Solopartien treten im Israel gegen die Chöre zurück. Das wurde bereits gesagt. Dies gilt nicht allein in Bezug auf ihre Zahl, sondern, wenigstens bei den meisten von ihnen, auch für ihre Bewertung nach der Seite des Inhalts. Es finden sich in der ganzen Partitur eigentlich nur zwei Stücke dieser Art, in denen die ganze Größe Händels zum Ausdruck gelangt, die Altarie im ersten und das einzig dastehende Duett der beiden Bassisten im zweiten Teil. Vielleicht könnte neben diesen beiden Stücken noch das Duett für Sopran und Alt und allenfalls auch die Tenorarie im zweiten Teil genannt werden. Aber immerhin werden sie kaum den Vergleich mit den beiden anderen aushalten. Was die Altarie im ersten Teil betrifft, so hat diese schon Vielen, die sich mit Händel im Allgemeinen und dem Israel im Besonderen beschäftigt haben, ein Rätsel aufgegeben. Es ist durchaus unklar, warum der Meister, der sonst mit nicht mißzuverstehender Absicht den ganzen ersten Teil des Werkes dem Chor überlassen hat, so unkonsequent gewesen ist, hier eine Arie

einzuschalten. Für die von anderer Seite aufgestellte Behauptung, es habe an dieser Stelle ursprünglich ein Chor gestanden, den Händel auf bestimmte Einflüsse hin gestrichen und durch eine Arie ersetzt habe, hat sich ein gültiger Beweis nicht finden lassen. Wahrscheinlicher ist es, daß er, um den ersten Teil nicht allzu sehr in die Breite gehen zu lassen, nicht jede der ägyptischen Plagen selbständig behandelt, sondern die Darstellung einiger davon in einem Satze vereinigt hat, was natürlich in einer Arie viel leichter durchführbar war, als in einem Chorstück. Man hat zu verschiedenen Malen die Altarie von Altchor vortragen lassen, um den einheitlichen Eindruck des Ganzen zu verstärken. Mag man sich zu dieser Maßnahme stellen, wie man will, so ist sie jedenfalls noch vernünftiger als das, was man sich in der Chrysanderschen Ausgabe für den praktischen Gebrauch erlaubt hat. Nachdem die Partitur nach Händels Vorschrift nun einmal als ein zweiteiliges Werk herausgegeben ist, in dessen erstem Teil, dem Exodus, außer einer einzigen Altarie sämtliche geschlossene Nummern, elf an der Zahl, vom Chor zu übernehmen sind, und das, wie wir gesehen haben, aus guten Gründen, hat Chrysander, wie mir von maßgebender Stelle gesagt wurde, unter dem Gesichtspunkt, daß die anderen biblischen Oratorien von Händel sämtlich aus drei Teilen bestehen, den Israel auf das Prokrustesbett gelegt und

Die erste Altarie.

einer Dreiteilung unterworfen. Um das durchzusetzen, mußte zunächst der Grundidee des ganzen Werkes, nämlich der Durchführung des chorischen Teils, Gewalt angetan werden. An der Stelle von Chören sind Soli eingelegt; der Exodus ist so in die Breite gezogen. Vor den dritten Teil, der durch Spaltung des eigentlichen zweiten hergestellt wurde, ist ein Duett aus Debora gesetzt, kurz, der geniale Bau der Partitur ist also zu einem bequemen Wohnhaus in drei Stockwerken umgestaltet. Daß es bei Händels Oratorien unter Umständen möglich und gestattet ist, Nummern auszulassen, sie durch gleichartige aus anderen Werken zu ersetzen, vielleicht auch hier und da eine Umstellung in geringem Umfange vorzunehmen, wissen wir. Um diese Dinge handelt es sich aber hier nicht; und wer einmal den Israel in solcher Einrichtung gehört hat, der wird zugeben, daß sie weit davon entfernt ist, den Eindruck des Werkes zu erhöhen, daß man vielmehr fest glauben möchte, es handle sich nur um das Ergebnis der Bearbeitungssucht.

Chrysanders Bearbeitung.

Jedenfalls dürfte es demnach, wie schon angedeutet, noch eher am Platze sein, die im Anfang des Werkes stehende Altarie chorisch zu besetzen, als den von da ab ununterbrochenen chorisch verlaufenden Aufbau des Ganzen zur Freude unverständiger Zuhörer durch Soli zu vernichten. Ganz anders, als im ersten liegt allerdings die Frage der Soli

im zweiten Teil, dem Lobgesang. Hier ist eben eine ganze Reihe mehr oder minder wertvoller Arien und ähnlicher Stücke vorhanden, und außerdem wissen wir ziemlich genau nicht allein, daß Händel manche dieser Nummern ausgeschaltet, sondern auch, durch welche Stücke aus anderen Werken er sie ersetzt hat. Wir können also hier leicht zu ähnlichen Maßnahmen greifen. Von diesen Dingen wird die Rede sein, wenn wir uns in dem nun Folgenden mit den Einzelheiten des Werkes beschäftigen.

Aus- und Einschaltungen.

Nach der Partitur beginnt der Israel mit einem Rezitativ des Tenors: „Nun kam ein neuer König in Ägypten". Jeder, der diesen Anfang hört, wird das Gefühl haben, daß hier etwas fehlt, und das ist auch der Fall. Der Anfang, so wie er heute dasteht, stammt aus der Zeit, als dem Exodus noch der Klagegesang auf Josephs Tod voranging. Dieser ist nun von Händel gestrichen worden, der Anfang des damaligen zweiten Teiles aber unverändert stehen geblieben, gleichsam als ein Beispiel für die selbstherrliche Art, mit der Händel gegen sein eigenes Werk verfahren ist. Wir haben einen ähnlichen Fall beim Beginn der Matthäuspassion, deren Entstehungsgeschichte mit der des Israel manche Berührungspunkte hat. Diejenigen Dirigenten, die über die Eigentümlichkeit dieses Anfangs nicht leicht hinwegkommen können, mögen noch vorher irgendeinen der vielen instru-

mentalen Sätze aus Händels Werken spielen lassen, der sich seiner Art nach zur Einleitung eignet. Nötig ist es nicht. Wenigstens habe ich es bis jetzt nie erlebt, daß es Befremden hervorgerufen hätte, wenn man das Oratorium mit der Erzählung beginnen läßt. Auf das Rezitativ folgt eines der schönsten Stücke, die wir von Händel besitzen, ein achtstimmiger Doppelchor von größten Dimensionen. Das Stück wird durch einige Takte eröffnet, die die Bezeichnung Alto solo führen. Ob man diese Stelle von der Altistin oder vom Choralt singen lassen will, möge dem Veranstalter der Aufführung überlassen bleiben. Beides hat seine Berechtigung. Es sollte in dem Chor darauf geachtet werden, daß das tonleiterartig ansteigende Thema auf die Worte „Und ihr Schrei'n stieg auf zu dem Herrn" immer leise angesetzt und bis zum forte anwachsend vorgetragen wird. Dann hebt es sich sinnfällig von dem ersten Hauptthema des fugierten Satzes ab, das lautet:

Besonders in den letzten Takten des Stückes ist es von großer Wirkung, wenn sich Chor, Orchester und Orgel dort in einem vom piano bis zur äußersten Kraft ansteigenden

crescendo vereinigen. Es darf übrigens bei diesem Chore nicht übersehen werden, daß das Zeitmaß als Largo, non adagio bezeichnet ist. Wenn Händel ausdrücklich darauf hinweist, daß ihm für ein Stück das übliche Adagio nicht genüge, sondern daß er das noch breitere Largo verwendet zu wissen wünscht, so wäre dies ja allein schon ein genügender Grund dafür, also zu verfahren, auch selbst wenn es uns mit dem Inhalt der Nummer nicht ohne Weiteres vereinbar erschiene. Unsere heutigen Dirigenten haben zum großen Teil gar kein Gefühl mehr für breite Zeitmaße und nicht zum Wenigsten aus diesem Grund sind die Aufführungen klassischer Werke oft so ausdrucks- und eindruckslos. Hier ist es, wenn der Inhalt des Chores in die Erscheinung treten soll, unerläßlich, daß durch die ganze Nummer hindurch das Zeitmaß in sechs sehr gedehnten Vierteln festgehalten wird. Nur dann hat man das Gefühl, daß sich das ganze Volk unter dem Druck des Pharao mühsam hinschleppt, und nur so wirkt das bereits erwähnte aufsteigende Thema gegensätzlich in seiner ganzen Größe.

Largo, non adagio.

Von diesem Chor leitet ein zweites Rezitativ hinüber zu einem anderen, der aber nicht achtstimmig, sondern als einfacher vierstimmiges Chorstück gesetzt ist. Keir wegs aus inneren Gründen, sondern Zufall. Wer das Hauptthema dieser C'

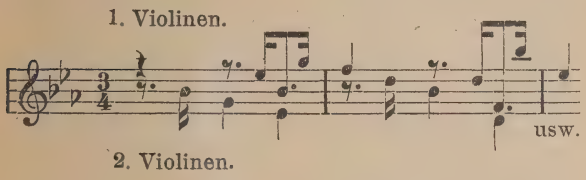
6
os-
aus
orfuge

usw.

unbefangen betrachtet, der wird den Eindruck gewinnen, daß man den darin geschilderten Ekel vor dem zu Blut gewordenen Wasser kaum treffender in Tönen darstellen kann, als es hier geschehen ist. Aber Händel hat nichts weiter getan, als daß er eine Orgelfuge, welche fertig vorlag, für den Chor umgeschrieben hat. Die dort verwendete Chromatik kam ihm für seine Zwecke sehr gelegen, und wenn an der charakteristischen Darstellung etwas zu bewundern ist, so verdanken wir das einzig dem Feingefühl seines Schöpfers für die Eignung gewisser Musikstücke zu seinen gerade vorliegenden Zwecken. Die Chornummer wird wohl am eindringlichsten wirken, wenn man sie im Großen und Ganzen durchweg piano singen läßt. Ungeübten Chören wird der Septimensprung im Anfang und die Chromatik im weiteren Verlauf des Hauptthemas einige Mühe machen, besonders im Hinblick auf die Reinheit der Intonation, eine Erschwerung, die allerdings fortzufallen pflegt, wenn man das Stück in dem leider so weitverbreiteten, sogenannten klassischen und durch die Tra-

Intonation im piano.

dition geheiligten mezzoforte herunterleiern läßt. Auf den Chor folgt die bereits in ihrer Eigenart geschilderte Altarie. In dieser spielt die Orchesterfigur:



eine wesentliche Rolle. Chrysander meint, sie sei nur ganz zufällig in diese Nummer hineingeraten. Dies ist nicht so unbedingt glaubhaft; denn das Motiv wird, soweit von den hüpfenden Fröschen die Rede ist, immer wieder gebracht, so daß eigentlich kein Grund vorliegt, anzunehmen, Händel habe damit nicht die Schilderung der Froschplage vorgehabt. Um es recht in die Erscheinung treten zu lassen, empfiehlt es sich, die Spieler in der ersten und zweiten Violine zu veranlassen, die Bogenführung der gewohnten Weise entgegengesetzt vorzunehmen, so, daß das als Auftakt dienende Sechzehntel mit dem Hinunterstrich, der gute Taktteil aber nach oben durchgeführt wird; das gibt eine ganz andere Energie bei dieser Figur, als wenn man sie auf die übliche Art spielt. Daß in der Arie außer der Plage durch die Frösche

Die hüpfenden Frösche.

noch die durch Seuchen bei Menschen und Tieren zur Erwähnung gelangt, wurde bereits erwähnt.

Die nächste Nummer ist wieder ein Doppelchor und zwar einer der berühmtesten. Er schildert das Gewühl der Fliegen und den Einzug der Heuschrecken in das Land. Bezeichnend ist, daß Händel hier, wo der Chor die Worte des Herrn zum ersten Male erwähnt, diese jedesmal durch Posaunen begleiten läßt, also ein Instrument verwendet, das in der damaligen Zeit noch verhältnismäßig selten auftritt. Es dürfte sich empfehlen, die mehrfach wiederholte Stelle „Er sprach das Wort“ durchweg im Chor, wie auch im Orchester fortissimo, die Darstellung des Fliegengewühls aber immer piano bringen zu lassen. Die Gegenüberstellung der beiden Chorgruppen, die in ihrer Art stets wechselt, wirkt ungemein reizvoll und zugleich charakteristisch. Bei sehr starker Besetzung der Streicher im Orchester ließe sich die Frage erörtern, ob man nicht Sordinen verwenden könne. Der dadurch entstehende schwirrende Klang paßt hier gut. Da, wo später von den Heuschrecken die Rede ist, muß das Orchester und der Chor aus seiner Zurückhaltung heraustreten. Besonders ist darauf zu achten, daß die steifbeinig hin- und herstelzenden Kontrabässe und Celli stark spielen, damit deren groteske Wirkung nicht geschmälert wird. Auch diese Nummer ist das Produkt einer Umarbeitung vorhandenen musikalischen Gutes.

Der Fliegenchor.

Es folgt wiederum ein Doppelchor, wie schon gesagt, ein Stück italienischer Abkunft, der sogenannte Hagelchor. In seinem Aufbau unterscheidet er sich wesentlich von den vorangegangenen Stücken; man bemerkt, daß hier eine andere Hand den Grund gelegt hat, als die Händels. Keine Spur von fugenartiger Entwicklung; ja, selbst von einer eigentlichen Polyphonie ist kaum die Rede. Die Wechselwirkung der beiden Chöre, die sich ihr „Feu'r!", „Feu'r!" gegenseitig zuwerfen, wird bei einigermaßen energischem Ausdruck in der Wiedergabe immer eine große bleiben. Ebenso die Stelle, an der die Bassisten in Achtelfiguren gegen die Schläge der gesamten übrigen Masse losgehen. Daß, wo es sich um Blitz und Donner handelt, das Orchester mit Trompeten, Posaunen und Pauken ein kräftig Wörtlein zu reden hat, ist kaum überraschend. Das Rauschen des Hagels und Donnergedröhn beherrschen das Stück bis zum Ende.

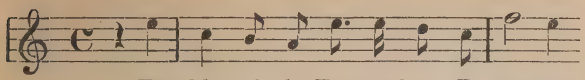
Der Hagelchor.

Ein größerer Gegensatz ist nicht denkbar, als der von dieser Nummer zur folgenden. Die Darstellung der Finsternis gehört nicht allein zu dem Besten, was der Israel enthält, sondern sie bedeutet eines der genialsten Stücke, die es überhaupt gibt. Der Chor ist jetzt wieder vierstimmig geführt, und das, wie schon vorher einmal, einzig aus einem Grunde, der mit der Herkunft dieser Nummer zu tun hat. Das Stück zerfällt in zwei Teile, deren erster die Finsternis zum Gegenstand hat, während später

Die Finsternis.

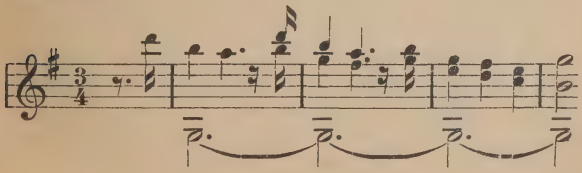
der Untergang aller Erstgeburt behandelt wird. Die Finsternis selbst wird in einem verhältnismäßig kurzen Satz dargestellt. Er ist, wie auch der Anfangschor, bezeichnet: Largo, non adagio. Das bedeutet wiederum ein Zeitmaß von der größten Breite, vielleicht noch langsamer, als das bei jenem. Notwendig ist es aber auch, daß das ganze Stück in einem bis zur Grenze der Hörbarkeit hinabgedrückten pianissimo vorgetragen wird und in dieser Art gehört es, so einfach das Notenbild erscheint, zu den schwierigsten Chorаufgaben. Es erfordert die größte Aufmerksamkeit aller Mitwirkenden, wenn die Reinheit der Intonation nicht leiden und alle die Stellen, an welchen eine einzelne Stimme gleichsam solistisch auftritt, in gesangstechnisch einwandfreier Weise vorgetragen werden sollen. Akzente sind zu vermeiden; der Hörer muß beim Vortrag dieses Stückes den Eindruck gewinnen, als ob das Volk in der schwarzen Nacht umhertaste, Einer ängstlich den Anderen suchend, Keiner den Anderen findend. Händel hat dieses Geheimnisvolle dadurch dargestellt, daß er den Chor nach und nach in seine einzelnen Stimmen auflöst und etwa von der Mitte dieses Tongemäldes an nicht mehr in seiner Gesamtheit verwendet. Wie ein Schwerthieb fährt der Beginn der zweiten Hälfte in die Darstellung der Finsternis hinein. Hier finden wir auch den Grund, aus dem Händel in dieser

Nummer auf die Doppelchörigkeit verzichtet. Die mit dem Thema



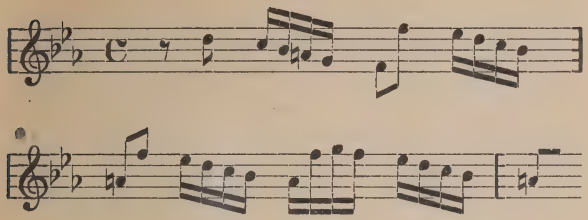
einsetzende Fuge ist nämlich nichts, als die Bearbeitung eines Händelschen Klavierstückes, das sich aber, wie es in allen solchen Fällen festzustellen ist, glänzend zu dem Zwecke fügt, den es hier zu erfüllen hat. Besonders die Stellen, bei denen der Chor mit wuchtigen Vierteln gegen die Figuren des Orchesters ankämpft, lassen kaum die Vermutung zu, daß die Nummer „zu ganz anderen Zwecken einst erdacht" gewesen ist.

Der nächste Chor ist ebenfalls vierstimmig entworfen. Er gehört, wenn auch nicht zu den bedeutendsten, so doch zu den reizendsten Stücken dieser Partitur. Die Stimmung, wenigstens in dem ersten und wichtigsten Teil, der mit den Textworten beginnt: „Doch mit dem Volk Israel" und dann den angeschlagenen melodischen Gedanken in dem nachher fast unumschränkt herrschenden Thema: Der Hirtenchor.

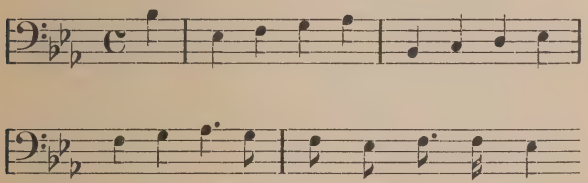


weiterspinnt, ist gegeben durch die Worte: „als wie ein Hirt". Die Orgelpunkte, auf die sich das soeben angeführte Motiv stützt, entsprechen dem Gefühl friedlicher, fester Zuversicht und auch im Orchester hat Händel den pastoralen Ton geschaffen, besonders dadurch, daß er, zum ersten und einzigen Mal in diesem Werke, die Flöten mit ihrer milden Klangfarbe verwendet. Der zweite Teil des Chores ist weniger eigenartig und verträgt eine Kürzung, da er das bereits einmal Erklungene beinahe notengetreu wiederholt. Es soll bei dieser Gelegenheit noch einmal darauf hingewiesen werden, daß hier angegebene Möglichkeiten zur Kürzung oder Auslassung von Nummern nur für solche Aufführungen gelten, bei denen dergleichen erwünscht erscheint; niemand soll es benommen bleiben, die ganze Partitur ohne jede Auslassung zur Wiedergabe zu bringen, wenn nach seinem Dafürhalten darin keine Längen vorhanden sind. Auf das soeben erwähnte Chorstück folgt ein solches von verhältnismäßig geringer Bedeutung, mit den Textworten beginnend: „Froh sah Ägypten seinen Auszug". Wo die Absicht, zu kürzen vorliegt, lasse man es unbedenklich aus, und gehe sofort auf den prachtvollen Doppelchor: „Er gebot es der Meerflut" über. Nach den acht in breitem Zeitmaß zu nehmenden Einleitungstakten beginnt ein fugierter Satz nicht allein von großer Kunst des Aufbaus, sondern auch

von geradezu schlagender Greifbarkeit in der Darstellung. Wie in der Figur



die Wellen eilig plätschernd herbeiströmen, während mit dem gleichzeitig erklingenden Hauptthema



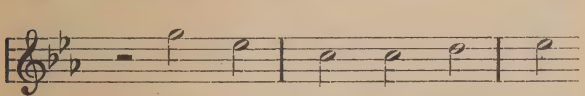
die Scharen aus der Tiefe zum jenseitigen Ufer aufzusteigen scheinen, das gehört zu den tonmalerischen Schilderungen, wie sie nur einem Genie gelingen. Ob man bei dem 22. Takt die Soprane des ersten Chores nicht, wie sonst in dem Stück, tonleiterartig bis zum

hinaufgehen lassen soll, da ja die Linie hier nur aus rein äußerlichen Gründen unterbrochen ist, möge der Entscheidung des jeweiligen Aufführungsleiters überlassen bleiben. Als ein crimen laesae majestatis wäre es kaum anzusehen, um so weniger, als die Soprane ohnehin mit den ersten Oboen gehen, diese drei Noten ausgenommen.

Das folgende Chorstück, in dem davon berichtet wird, wie die von allen Seiten hereinbrechenden Gewässer den Feind überströmen, bedarf der besonderen Aufmerksamkeit des Dirigenten insofern, als es hier nötig ist, den Chor zu einer erhöhten Kraftleistung heranzuziehen. Die Singstimmen liegen zum Teil tief, und bei dem schnellen Zeitmaß, welches hier gilt, tut dies der Klangfülle des Chores einigermaßen Eintrag. Man kann aber diesen kleinen Mangel dadurch ausgleichen, daß man auf die denkbar schärfste Aussprache des Textes hinwirkt, ganz besonders beachtend, daß die Konsonanten mit großer Energie gesprochen werden müssen. Das Orchester darf nicht abgeschwächt spielen, sondern die Triolen, denen die Schilderung der auf- und abschäumenden Wogen zufällt, müssen mit großer Kraft gebracht werden. Auch ist die Rolle, die hier dem Pauker zufällt, eine überaus wichtige und die donnernden Wirbel seines Instrumentes müssen voll zur Geltung gelangen.

Wir gelangen nun zum Ende des Exodus, zu dem Chorstück, das den ersten Teil des

Israel beschließt. Auch hier finden wir wieder ein paar breite Einleitungstakte und dann ein vierstimmiges, in demutsvollem Ton gehaltenes Stück. Dieser in C-moll stehende Schlußchor birgt in sich die nämliche Klippe, die wir schon bei anderen Nummern des Werkes gefunden haben. Wenn er nämlich so wirken soll, wie dies den Textworten und deren musikalischer Einkleidung entspricht, so muß er sehr breit und durchweg piano gesungen werden. Dann aber bietet er der Intonation manches Hindernis, das nur durch gründliche Arbeit in den Proben zu beseitigen sein wird. Sollte bei diesem Stück der Eindruck zu großer Länge entstehen, so könnte man es derart kürzen, daß man nach den Einleitungstakten sofort auf die Stelle springt, wo der Sopran 31 Takte nach dem Anfang wieder mit dem Thema

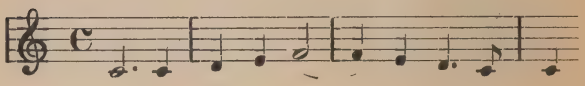


einsetzt. Es ist dann nur nötig, das dort im Instrumentalbaß stehende g in c zu verwandeln, damit die Anfangsnote des Teiles hergestellt wird.

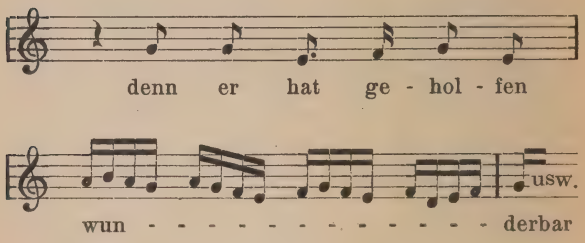
Der Lobgesang, der, wie bereits bekannt, den zweiten Teil des Oratoriums bildet, ist von dessen erstem vollständig verschieden

Der Lobgesang.

gestaltet. Die bisher kaum zu Gehör gelangten Solisten haben nun vielfach das Wort, wenn auch immerhin der Chor nie völlig in die zweite Reihe rückt. Zunächst eröffnet er den Lobgesang mit einem doppelchörigen Stück, das zu den glänzendsten Eingebungen seines Schöpfers zählt. Es besteht aus einer 24taktigen breiten Einleitung und einer Doppelfuge von hinreißendem Schwung. Das eine Hauptthema dieses Gebildes:



hat Händel seinem Messias entnommen, das andere



ist neu und gehört zu jenen thematischen Einfällen, die dem Hörer nicht leicht wieder entschwinden. Man glaubt geradezu, das Galoppieren der Rosse zu hören und wird von den jubelnden Rhythmen unwiderstehlich

mitgerissen. Da von dem Herrn die Rede ist, dessen Gnade Alles so gestaltet hat, fehlt dem Freudensang auch nicht der feierliche Klang der gesamten Blechbläser. Chorisch ist darauf zu achten, daß die Sechzehntelfiguren des zweiten Themas durchweg in einem nie nachlassenden martellato vorgetragen werden; erlaubt man hier dem Chor, die Noten aneinander zu binden, so ist damit die Wirkung des prächtigen Stückes zerstört.

Das Duett der beiden Soprane, das jetzt folgt, wurde bereits früher erwähnt. Es ist ein hübscher, aber keineswegs bedeutender Satz und kann ohne Schaden für das Ganze fortbleiben. Noch viel mehr trifft dies auf den Chor: „Er ist mein Gott" zu, der zu den am wenigsten wertvollen in dem Oratorium zählt, und außerdem durch eine gewisse Gleichartigkeit mit dem darauffolgenden, viel bedeutenderen, dessen Wirkung vielleicht beeinträchtigen kann. Es würde also in diesem Fall auf den Jubelchor das Duett der beiden Bässe folgen: „Der Herr ist der starke Held". Das Duett dürfte in seiner eigenartigen Besetzung kaum ein Gegenstück in der ganzen Chorliteratur haben. Merkwürdig ist auch, daß Händel die beiden Baßstimmen in dem Oratorium nicht anderweitig verwendet hat, sondern sie nur für diese eine Nummer benutzt. Diese ist aber auch ein solches Prachtstück, daß man es wohl versteht, wie die Sänger sich dazu drängen, eine der beiden Solopartien

Das Baßduett.

zu übernehmen. Wichtig ist, daß man die Nummer mit Solisten von großen, den Raum füllenden Stimmen besetzt. Die beiden Herolde müssen einander gegenseitig übertrumpfen und durch die Klangfülle ihres Materials den Hörern imponieren können. Dann ist aber auch das Stück seiner Wirkung sicher.

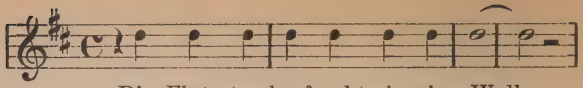
Hat man das Duett für die beiden Soprane ausfallen lassen, so ist damit nur das geschehen, was Händel öfters getan hat, und man kann dann auch seine fernere Maßnahme befolgen, die dahin geht, der Sopranistin des Abends durch Einschaltung einer Arie die Gelegenheit zu hervortretender Betätigung zu geben. Händel ließ nach dem Duett der Bässe entweder das Halleluja aus Esther oder die Sopranarie: „Kommt all ihr Seraphim!“[1]) aus Samson singen. Das nun zunächst in der Partitur enthaltene große Chorstück „Die Tiefe deckte sie“ zerfällt in drei Teile, von denen der erste und der dritte, der mit den Textworten anhebt: „Und in der Größe Deiner Herrlichkeit“ sehr bedeutend sind, während der zweite erheblich zurücksteht. Man kann ihn einfach auslassen, weil der erste und dritte Teil in Bezug auf die Tonart gut aneinander anschließen. Im Anfang ist wiederum ein sehr breites Zeitmaß notwendig. Der Dirigent gebe sehr langsame Achtel und richte sein Augenmerk darauf, daß nicht in den ersten

Einschaltung einer Sopranarie.

[1]) Vgl. Seite 91.

Takten der Tenor den Alt übertönt. Es würde genügen, wenn man da, wo die beiden Stimmen zusammengehen, nur fünf oder sechs Tenorstimmen singen ließe. Denn die äußerst reizvolle Wirkung der tiefsten Altlage wird leicht vernichtet, wenn hier der Klang des Tenors überwiegt. Die Stelle ist übrigens vom chortechnischen Standpunkt aus so genial erfunden, und das Klangliche dabei derart fein abgewogen, daß man sie geradezu als ein Schulbeispiel dafür anführen kann, wie Händel die Singstimme zu behandeln weiß. Auf den deutlichen Wechsel zwischen piano und forte ist bei diesem Einleitungsteil sehr zu achten. Lassen wir, wie es bereits vorgeschlagen wurde, das Mittelstück dieser Nummer aus, so folgt ohne Weiteres deren eigentlicher dritter Teil, eine nach wenigen Largotakten einsetzende Fuge für Doppelchor, deren Hauptreiz darin besteht, wie das Wort „Stoppeln" deklamatorisch behandelt ist. Kurz, mit zwei Schlägen abreißend, beschließt dieses Wort auch das ganze Stück. Auf den Doppelchor folgt ein vierstimmiger, der Zartheit und Lieblichkeit mit Größe des Ausdrucks in vollendeter Weise vereinigt. Zwei Themen beherrschen den Satz. Das erste

und das zweite



Die Sechzentelfiguren des ersten Themas werden dem Chor weniger Schwierigkeiten bereiten, als die Forderung, daß bei den mehrere Takte durchzuhaltenden Noten des zweiten die Stärke des Tones nicht im Geringsten nachzulassen hat. Wie das technisch zu erreichen und durchzuführen ist, darüber findet sich das Nötige im ersten Band dieses Werkes (S. 80ff.). Die Tenorarie nach diesem Chor gehört, wie schon gesagt wurde, zu den wertvolleren Stücken des Werkes und es wird auch gut sein, sie nicht auszulassen, weil sonst der Tenor außer ein paar Rezitativen nichts in dem ganzen Oratorium vorzutragen hat. Anders ist es mit den drei nun folgenden Nummern, der Sopranarie, dem Chor: „Wer vergleichet sich Dir" und der Altarie: „Du in Deiner Gnade". Sie sind sämtlich nicht auf der vollen Höhe Händelscher Größe und können fortbleiben.

Nun aber folgt wieder ein Stück von hervorragender Schönheit, der Doppelchor: „Das hören die Völker". Über das Chorische dabei ist nicht viel zu sagen; dagegen möge es empfohlen werden, daß man bei den punktierten Achteln der Streicher die Bogenführung, wie auch bei der Altarie im ersten Teil, umgekehrt durchführen läßt, als es im Allgemeinen üblich ist.

Die Altarie nach diesem Chor „Bringe sie hinein“ gehört nicht zu den Nummern, deren Erhaltung für das Ganze unbedingt nötig ist. Man kann sie stehen lassen oder auch durch ein wirkungsvolleres Stück ersetzen, wozu sich an dieser Stelle sehr gut ein kleines Arioso eignet, das aus einem Jugendwerk Händels, einer Cantata con stromenti stammt und im Verlage von Bote und Bock erschienen ist. Nach dem Solo der Altistin wird es gut sein, sofort über den nächsten kleinen Chor auf das zweite der nun folgenden Rezitative zu springen: „Und Mirjam, die Seherin“, an das sich dann der Schlußchor des Werkes anreiht. Dieser ist nach einer glänzenden Einleitung, in der die Sopransolistin mit den Chorstimmen abwechselnd die Führung hat, eine Wiederholung der uns bereits bekannten Doppelfuge aus dem Anfang des Lobgesangs und bildet so den strahlenden Abschluß des Ganzen.

Neben zahlreichen Oratorien großen Stiles hat Händel eine Anzahl chorischer Arbeiten von minderem Umfang, aber durchaus nicht von geringer Bedeutung, geschrieben, unter denen vor Allem das Alexanderfest, die Caecilienode und Acis und Galatea zu nennen wären. Es handelt sich hier vorwiegend um Werke unter Zugrundlegung weltlicher Dichtungen. Bei der Caecilienode ist noch ein leiser Anklang an den biblischen Gedanken

Die kleineren Werke.

vorhanden; im Alexanderfest und bei Acis und Galatea fällt jeder derartige Einschlag fort. Wir wählen für unsere Betrachtungen das zuletzt genannte Werk, weil es unter den kleineren Schöpfungen seines Urhebers am Höchsten steht.

Acis und Galatea.

Das Stück stammt etwa aus dem Jahre 1720. Der ausgezeichnete Text ist von drei Verfassern, Pope, Gay und Arbuthnot hergestellt. Wenn man es unter die Oratorien rechnen will, so ist es das zweite, das Händel geschrieben hat. Nur Esther ist ihm auf diesem Gebiet vorausgegangen, während Händel allerdings bereits eine ganze Reihe kleinerer Chorstücke und anderer ähnlicher Werke geschrieben hatte. Chrysander bezeichnet es als ein Pastoral.

Acis und Galatea.

In Acis und Galatea herrscht ein anderer Ton, als in Händels großen Oratorien. Man möchte sagen, daß Mozartscher Geist darin lebt. Mozart hat auch eine Bearbeitung der Partitur angefertigt, die sich allerdings im Wesentlichen nur auf den instrumentalen Teil bezieht. Dagegen beweist das bloße Vorhandensein der Arbeit, wie er sich von dem Inhalt dieses Werkes angezogen fühlte. Und wenn man einzelne Nummern in Acis und Galatea, wie z. B. das Terzett: „Den Bergen mag die Herde“ betrachtet, so könnte man

sich nicht unschwer vorstellen, daß sie Mozarts Feder entflossen seien. Im ersten Teil des Pastorals herrscht nur sonnige Fröhlichkeit. Auf den prachtvollen Anfangschor folgen mehrere heiter gestimmte Stücke der Solisten; Alles zieht beschaulich dahin, gleichsam in Aquarellfarben gemalt. Eine entscheidende Veränderung im Ton des Werkes bringt erst der Augenblick, in dem Händel in der ganzen Größe seiner Darstellungskraft auftreten kann. Das ist bei der Erscheinung des Riesen Polyphem. Die fünfstimmige Doppelfuge des Chores, in der vorausschauend das Schicksal der beiden Liebenden beklagt und zugleich das Nahen des Riesen angekündigt wird, ist eines der größten chorischen Meisterstücke, die wir besitzen. Man darf dabei nicht übersehen, wie es Händel gelungen ist, durch die Verwendung eines an sich unbedeutenden, banalen Motivs der Figur des heranstampfenden Polyphem einen Einschlag von Humor zu verleihen, dessen Wirkung durch das sogleich folgende, von ohnmächtiger Wut erfüllte Rezitativ des Menschenfressers noch erhöht wird. Auch hier haben wir gleichsam eine Vorahnung Mozartschen Geistes. Mozart hat ja Händels Polyphem durch seine Bearbeitung sehr genau gekannt und sein Osmin steht diesem nahe wie ein Zwillingsbruder. Die Bedeutung des Ganzen steigert sich vom Auftreten des Polyphem an bis zum Schluß noch in Bezug auf warmen Ausdruck. Mehrere der hier folgenden Nummern darf man als

wahre Perlen unserer Kunst bezeichnen. Es seien hier nur das schon erwähnte Terzett, die Arie der Galatea, die des Acis Verwandlung zur Quelle schildert, und der in dem der Arie entnommenen Motiv des murmelnden Baches ausklingende Schlußchor genannt. Lieblicheres und Gemütvolleres hat Händel kaum je wieder geschrieben.

Es möge hier noch darauf hingewiesen werden, daß Händels Benutzung fremder Werke sich auch schon bei Acis und Galatea mit ziemlicher Sicherheit nachweisen läßt. Hier beschränkt sich der Fall dieser Art nur auf eine Nummer, allerdings auf eine der hervorragendsten des Werkes, nämlich auf die erste Arie des Polyphem. Max Friedländer hat sich mit dieser Angelegenheit beschäftigt und teilt darüber das Nachstehende mit:

„Zu der Arie: ‚O rosig wie die Pfirsche' lag für Händel ein Vorbild vor. Um das Jahr 1700 waren in Amsterdam bei dem Buchhändler Michel Charles Le Cêne „Concerti a Cinque" für Violine, Oboe, Bratsche, Violoncello und Kontrabaß erschienen, darunter ein Konzert des berühmten venetianischen Violinisten Tommaso Albinoni, bei dem der Anfang des ersten Satzes melodisch eine deutliche Beziehung zu dem Hauptthema der Arie zeigt, rhythmisch aber völlig das gleiche Stück ist. Auch für das charakteristische Festhalten des einen kurzen Themas fand Händel ein Beispiel bei seinem Vorgänger, der im weiteren Verlauf

des Satzes die erste Melodie eigensinnig in immer neuen Tonarten wiederholt. Derselbe Rhythmus, der hier das Entscheidende ist, beherrscht auch den gesamten Adagiosatz des Konzertes. Auch Sebastian Bach hat für Albinonis Kompositionen eine gewisse Vorliebe gehabt. Noch in späteren Jahren benutzte er die Continuostimmen von ihnen in seinen Lehrstunden zur Übung im Generalbaßspielen, und in nicht weniger als drei Fugen hat Bach Albinonische Vorbilder mehr oder weniger stark benutzt."

Wie bereits bemerkt, ist die Farbengebung des Werkes dessen pastoralem Stil angepaßt. Das Orchester besteht nur aus den Violinen, Bässen, Flöten, Oboen und Fagotten; selbst die Bratschen sind fast durchweg ausgeschaltet; sie kommen nur in einer einzigen Nummer vor. Die akkordische Ausfüllung liegt bei der Partie des Cembalo. Es wäre nicht richtig, nur, um eine große Tonmasse zu erzielen, hier die Orgel zu verwenden, wie es Chrysander vorschreibt. Diese, so wertvoll ihre Mitwirkung bei Oratorien und anderen Werken kirchlichen Charakters ist, hat in einem Stück aus der griechischen Mythologie nichts zu suchen. Es erscheint außerdem zum Mindesten zweifelhaft, ob in derartigen Fällen zu Händels Zeiten die Orgel Verwendung fand. Da die Aufführungen solcher Werke nicht in einer Kirche stattfanden und andere Räumlichkeiten höchstens ausnahmsweise über den Besitz einer

Orgel oder Cembalo?

Orgel verfügten, weil es Konzertsäle um jene Zeit noch nicht gab, dürfte es kaum angegriffen werden, wenn man sich mehr nach dem Sinn des Werkes, als nach der sehr anfechtbaren Anschauung richtet, nach der jedes Chorstück aus alter Zeit unter Orgelbegleitung wiedergegeben werden sollte.

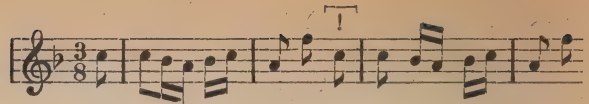
Acis und Galatea steht völlig auf der Grenze zwischen der Oper und dem Konzert. Man möchte sogar sagen, daß es dem Theater näher steht. Mehrfache Aufführungen des Pastorals auf der Bühne haben dies erwiesen. Für die Wiedergabe im Konzert, wie im Theater dürfte, wenn der Inhalt richtig zur Geltung kommen soll, eine umfangreiche Kürzung ratsam sein. Da findet sich in der Partitur die Rolle des Damon, eines zweiten Tenors neben Acis. Dieser hat nicht das Mindeste mit der Handlung des Stückes zu tun, sondern seine ganze Aufgabe besteht darin, betrachtende Arien von geringer Bedeutung zu dem zu singen, was sich gerade vorher ereignet hat. Ich möchte allen Dirigenten, die sich mit der Aufführung des entzückenden Werkes befassen, den Rat geben, die Partie des Damon von Anfang bis zu Ende zu streichen. Dem Gesamteindruck kann es nur nützen. Weitere Maßnahmen, deren Anordnung sich als empfehlenswert erwiesen hat, könnten in der Auslassung des einen der beiden Chorstücke nach dem Tod des Acis bestehen. Zwar gehören diese Nummern zu

Die Partie des Damon.

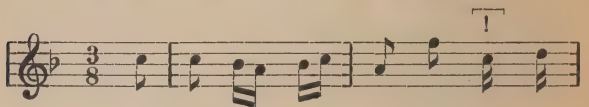
den wertvollen des Werkes, aber die trübe Stimmung und das langsame Zeitmaß hält zu lange an, und das wirkt ermüdend auf die Zuhörer. Bei den Aufführungen des Werkes, die der Verfasser dieser Mitteilungen geleitet hat, blieb das Stück, in dem Galatea mit dem Chor abwechselnd zu singen hat, stehen, das andere wurde gestrichen. Was die Kürzung am Schluß betrifft, so ist diese sehr einfach zu bewerkstelligen, weil in dessen erstem Teil der Anfang wiederholt wird. Man braucht also nur da zu beginnen, wo der Chor zum zweitenmal einzusetzen hat: „Galatea, stille den Schmerz". In der zweiten Hälfte eben dieses Schlußchors ist darauf zu achten, daß die punktierten Noten rhythmisch scharf gesungen werden, das Ganze aber im Ausdruck so weich und bis zum äußersten pianissimo verklingend, wie überhaupt möglich.

Nun noch einige Worte für den Fall, daß die Chrysandersche Bearbeitung zur Verwendung kommt. Die Streichung des Damon kann nach dem Vorhergesagten selbstverständlich nur gutgeheißen werden. Gegen einige andere Maßnahmen Chrysanders muß man aber Einspruch erheben. Geradezu ungeheuerlich ist die Vergewaltigung der Händelschen Melodie in der zweiten Arie der Galatea. Bei der Gervinusschen Übersetzung ist der Händelsche Notentext unangetastet geblieben. Der Anfang der Arie lautet infolgedessen ganz korrekt:

Die Taubenarie.



Chrysander, oder wahrscheinlich seine Nachfolger, veränderten wieder ohne alle Notwendigkeit die Übersetzung und um diese ihre Arbeit anzubringen, war es nötig, die Händelsche Melodie zu zerstören, die in der neuen Form nun folgendermaßen entstellt ist:



Und in dieser Art geht es weiter! Man wird gut tun, hier Händel wieder in sein Recht einzusetzen, und auch die geschmacklosen Einschiebsel zu streichen, die durch das ganze Werk den Arien und mehrstimmigen Sätzen aufgepfropft sind. Im Anhang zur Händelschen Partitur findet sich zu dem Chore, der auf das Duett der beiden Titelhelden folgt, eine Partie für das Glockenspiel. Diese hat Chrysander gestrichen. Auch hier

Das Glockenspiel.

ist die Wiederherstellung anzuraten. Sir George Grove, der mich zuerst auf diesen Punkt aufmerksam gemacht hat, erwähnt auch, daß sich in der fünfstimmigen Chorfuge: „O seht das Ungeheuer nah'n" an der Stelle, wo es heißt: „Der Wald erbebt, der Berg erdröhnt" in der Händelschen Partitur das Wort „Thunder" findet. Wahrscheinlich war also dort das Eingreifen der Donnermaschin vorgesehen. Wir haben dieses im Konzert ungewöhnliche Instrument durch eine Pauke vertreten, die an der erwähnten Stelle durch einen Wirbel den fernen Donner markiert. Die zweite Arie des Polyphem ‚Treffe Fluch dies Liebesschmachten" hat Chrysander gestrichen und durch ein anderes Stück ersetzt. Warum, ist nicht recht klar, denn der Ersatz steht hinter der im Original an dieser Stelle befindlichen Nummer an Wert zurück.

Soweit im Einzelnen. Im Ganzen möge noch vorgeschlagen werden, daß man das gesamte Pastoral, nachdem Damon verschwunden ist und noch einige Kürzungen angebracht sind[1]), in einem Zuge aufführt, so daß auf den schon erwähnten Chor mit dem

---

[1]) Sämtliche in Oratorien und ähnlichen Werken anzuordnende Kürzungen haben in erster Linie unter dem Gesichtspunkte zu erfolgen, daß der Gang der Handlung, der dramatische Kern, keinerlei Schädigung erleiden darf. Daher wird man hie und da, besonders in Rezitativen Manches unberührt lassen müssen, was musikalisch weniger wertvoll ist.

Glockenspiel ohne Pause das fünfstimmige Chorstück folgt. Die Wiedergabe des Werkes nimmt auf diese Art etwa eine Stunde in Anspruch.

Werke von Johann Sebastian Bach.

Die Kunst Johann Sebastian Bachs ist gewissermaßen der Brennpunkt aller Musik überhaupt. Mag der Streit der Meinungen über neuzeitliche oder klassische Werke noch so schroff geführt werden, mögen sich musikalische Parteien bilden, welcher Art auch immer; bei aller Verschiedenheit der künstlerischen Anschauungen werden sie sich in ihrem Urteil über Bach zusammenfinden; sie sind einig in der gleichen, uneingeschränkten Bewunderung und Verehrung des Alles in Allem genommen größten Meisters, den die Musik aufzuweisen hat. Viele bedeutende Tonkünstler haben diesem ihrem Empfinden Ausdruck verliehen. Das Schönste aber, was von Bach gesagt worden ist, verdanken wir wohl Goethe, dem Allumfassenden.

Man wird, wo immer über Bach geschrieben wird, seine unvergleichliche, oft geradezu unbegreifliche Beherrschung der Formen, seine kontrapunktischen Kühnheiten und ähnliche Dinge besonders hervorgehoben finden. Diese Eigenschaften sind bei ihm zu einer Höhe entwickelt, auf der es ein Darüberhinaus

kaum gibt. Aber es ist doch nicht das Entscheidende. Die geistvollen Kontrapunkte, die Fugen, die hochentwickelte Polyphonie überhaupt, bedeuten den Stil jener Zeit. Wir haben eine Menge Tonsetzer aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die in Bezug auf solche Künste Bach sicher nicht nachstehen. Aber das, worin sie ihm nicht gleichkommen, ist eben das nie zu Erlernende, nur dem großen Genie Gegebene: die musikalische Erfindung. In ihr ruht das Geheimnis der ungeheuren Wirkung, die Bachs Werke auf uns ausüben. Es kommt nicht darauf an, ob ein kunstempfänglicher Hörer den Aufbau einer Fuge versteht. Das Wichtige bleibt immer der musikalische Inhalt des Werkes und die Ausfüllung der bis in die letzten Einzelheiten geistvoll gestalteten Formen durch diesen, dessen wesentliches Kennzeichen eine fast immer leicht faßliche Melodik ist. Es kann auf diesen Punkt gar nicht oft genug hingewiesen werden, weil man immer wieder auf die Ansicht stößt, daß der Inhalt der Bachschen Musik in sekundärer Weise auf der Grundlage des Formalen geschaffen sei. Gerade das Umgekehrte ist der Fall. Aus der melodischen Linie, der Stimmung, nicht zum Mindesten auch aus dem Text ergibt sich bei Bach die jeweilig in die Erscheinung tretende Form eines Musikstückes. Davon zu sprechen und es zu beweisen, werden wir noch oft die Gelegenheit finden. Für die

Bachs Kontrapunkt.

Die Melodik.

Wiedergabe Bachscher Werke ist es von der größten Wichtigkeit, diesen Standpunkt grundsätzlich festzuhalten. Hans von Bülow sagte einmal: „Für viele Leute ist Bach so eine Art Vitzliputzli in einem besonderen Fugenhimmel für sich. Aber Bach war auch nur ein Mensch.“ Mit diesen Worten stellt er genau den Gesichtspunkt fest, von dem aus wir Bach zu betrachten, sein Genie einzuschätzen haben.

Motetten, Kantaten, Messen, Passionen.

Unter den zahllosen Arbeiten des Meisters kommen für uns nur die Gesangswerke größeren Stils in Frage, die Motetten, Kantaten, Messen und Passionen. Ein Oratorium im strengeren Sinne des Wortes hat Bach nicht geschrieben und die Benennung zweier seiner Tondichtungen als ein solches muß als eine sehr freie bezeichnet werden. Über die Aufführungsweise der Motetten ist hier wenig zu sagen; vielmehr läßt sich Alles, was auf den Gesangstext der Kantaten Bezug nimmt, ohne Weiteres für die Motetten verwenden. Wir streifen deshalb dieses Gebiet auch flüchtig, nur, um zwei nicht belanglose Tatsachen festzustellen, die erste, daß die Motetten, die meist ohne Begleitung aufgeführt werden, sämtlich unter Mitwirkung der Orgel gedacht sind. Es soll aber deshalb keineswegs als ein Sakrileg bezeichnet werden, wenn ein Chor, der zur Bewältigung der in diesen Stücken enthaltenen großen Schwierigkeiten die Fähigkeiten besitzt, sie a cappella vorträgt; denn die Orgel hat hier viel weniger den Zweck,

zu färben, als den, zu stützen. Ein zweiter Umstand, auf den hingewiesen werden soll, ist, daß die in der Bachausgabe veröffentlichten Motetten nur zum Teil von Joh. Seb. Bach herrühren. Da die Arbeiten über die Feststellung des Autors bei einigen dieser Stücke noch im Fluß sind, möchte ich dem Ergebnis, das vielleicht erst in Jahren zu erwarten steht, nicht vorgreifen und mich hier damit begnügen, auf den Sachverhalt hinzuweisen.

Bieten uns also die Motetten nur geringen Anlaß, uns mit der Art und Weise ihrer Wiedergabe zu beschäftigen, so ist über die Kantaten um so mehr zu sagen. Es möge als bekannt vorausgesetzt werden, daß das Wort Kantate keineswegs eine bestimmte Form bezeichnet. Die Kantate ist vielmehr ein freies Gebilde, das alle möglichen formalen Einzelwesen in sich aufnehmen kann. Sie ist, und das unterscheidet sie grundsätzlich vom Oratorium und der Passion, völlig undramatisch, im Wesentlichen der Ausdruck einer Empfindung oder Stimmung. Unter den geistlichen Kantaten könnte man viele als eine musikalische Predigt betrachten. Das Wort, mit dem wir die ganze Gattung bezeichnen, hat Bach selbst nicht angewandt; er nennt seine Kantaten Concerto, Musica, oder mit einem sonst zu jener Zeit gebräuchlichen Ausdruck, den er, wie die Art dieser Werke selbst, aus Italien übernommen hat.

Die Bachschen Kantaten sind ausnahmslos für Singstimmen mit Begleitung des Orchesters und eines den Continuo vervollständigenden Instrumentes, sei dies nun die Orgel oder das Cembalo, geschrieben. Man kann sie auf zwei Arten in Gruppen teilen, indem man entweder weltliche und geistliche Kantaten oder Solo- und Chorkantaten unterscheidet. Darüber, was eine weltliche oder eine geistliche Kantate ist, bedarf es keines Wortes der Erläuterung. Anders ist es, wenn wir die Einteilung nach dem zweiten Schema vornehmen, schon deshalb, weil die Grenzen zwischen der Solokantate und der Chorkantate nicht immer ganz streng unterschieden werden können. Im Großen und Ganzen verstehen wir aber unter einer Solokantate ein Stück der Gattung, in dem ein Solist oder deren mehrere den Gesangspart des ganzen Werkes vertreten, während der Chor höchstens mit einem Choral beteiligt ist. In den sogenannten Chorkantaten haben die Solisten nicht die Führung allein, ja es gibt deren welche, in denen Einzelgesänge überhaupt nicht vorkommen. Um das soeben Gesagte in einem Beispiel darzulegen, stellen wir die Kantate Nr. 51 der Bachausgabe, ein Stück für eine Sopranstimme ohne jegliche chorische Mitwirkung, der Kantate Nr. 4 gegenüber, in deren vokalem Teile ausschließlich der Chor beschäftigt ist. Zwischen diesen ganz reinen Formen der beiden Arten gibt es nun eine

Die Kantaten insbesondere.

Solo- und Chor-Kantate.

ahl Varianten, bei denen man, wie schon
deutet, nicht einmal immer mit Bestimmt-
sagen kann, zu welcher Art sie zu rechnen

Die chorische Besetzung der Bachschen
taten ist meistens vier-, manchmal auch
stimmig. Nur in ganz wenigen Fällen
mt es zu einem achtstimmigen Satz.
erklärt sich aus dem Umstand, daß
Werke sämtlich, wenn sie kirchlich
für den Gottesdienst, sind sie welt-
für eine sich zufällig bietende Ge-
nheit geschaffen wurden. In beiden
en verfügte Bach nur selten über eine
große Menge an Sängern, daß er an die
nposition eines achtstimmigen Stückes hätte
ten können. Nicht unähnlich liegen die
nältnisse in der Richtung des Instrumen-
n. Die Besetzung des Orchesters mußte
eitaus den meisten Fällen eine bescheidene
ben, weil für die gewöhnlichen Sonntage
bei nicht gerade ganz besonderen An-
en keine Mittel vorhanden waren, um
anspruchsvollere Ausgestaltung bestreiten
können. Für die großen Feiertage des
res allerdings, an Weihnachten, Ostern
Pfingsten durfte schon mehr gewagt
den, und so sehen wir denn auch nahezu
Michaelis-, Weihnachts- und ähnliche Kan-
en mit dem in der damaligen Zeit gebräuch-
nen großen Orchester ausgestattet. Wie wir
einzelnen Forderungen auf dem instrumen-

Die Besetzung im Chor und im Orchester.

talen Gebiete gegenüber zu verhalten haben, davon wird noch die Rede sein. Nur auf eine Besonderheit sei schon jetzt hingewiesen. Es ist, will man den Notentext korrekt wiedergeben, unbedingt notwendig, daß man im Orchester über Kontrabässe verfügt, die bis zum hinunterreichen, weil die Noten unter häufig verlangt werden.

Die Kirchenkantaten kamen zu Bachs Zeit nur im Gottesdienst zur Verwendung und zwar gilt fast jede davon einem bestimmten Feiertage des Jahres. Heutzutage sind unsere Kirchenchöre im Allgemeinen nicht mehr imstande, an die Aufführung einigermaßen schwieriger Werke zu denken und außerdem wünschen es die Geistlichen der Mehrzahl nach nicht, daß in der Kirche allzuviele Musik gemacht wird. So sind die Kantaten ihrem eigentlichen Zweck entfremdet worden. Will man sie nicht vollkommen in Vergessenheit geraten lassen, so bleibt nichts übrig, als ihre Verpflanzung in den Konzertsaal. Daß sich hiergegen Vieles und durchaus Begründetes sagen läßt, wird kein vernünftiger Mensch leugnen. Aber diejenigen, die nun wiederum die Unterdrückung aller konzertlicher Kantatenaufführungen fordern, sollten doch bedenken, daß man immer noch besser tut, Tondichtungen von solcher Bedeutung und

Die Kantate im Konzertsaal.

Schönheit an einem anderen Ort zu Gehör zu bringen, als sie in den Bibliotheken vermodern zu lassen.

Der Stil der Kantaten.

Der Stil der Kantaten unterscheidet sich in formaler Hinsicht, wenn wir von ganz wenigen Ausnahmen absehen, wesentlich von dem anderer Bachscher Gesangswerke. Die chorischen Stücke sind mit nicht zu verkennender Absichtlichkeit verhältnismäßig einfach gehalten, so daß der einigermaßen musikalisch geschulte Hörer nicht durch allzu verwickelte Gebilde beschwert wird. Man darf dabei nicht außer Acht lassen, daß die Gewohnheit, kontrapunktisch und polyphon geschriebene Musik mitzuerleben, vor 200 Jahren eine viel allgemeinere war, als heutzutage. Es kommt hinzu, daß die vielfach verwendeten Choräle sich musikalisch und textlich der genauen Kenntnis der Gemeinde erfreuten, so daß die Anteilnahme der Hörerschaft eine viel intensivere sein konnte und mußte, als es in unseren Tagen der Fall ist. Was die Choräle selbst betrifft, die wir in nahezu allen Chorwerken Bachs finden, so ist bei deren Verwendung, von historischer Entwicklung und altem Herkommen abgesehen, auch die Absicht vorhanden, auf die breite Masse der Zuhörer durch die Einflechtung eines so volkstümlichen Elementes, wie es der Choral eben ist, unmittelbar und eindringlich zu wirken, indem man ihr gleichsam in ihrer eigenen Sprache kam. Das war bei den Chorälen um so mehr

der Fall, als diese ja nur zum allergeringsten, man darf sagen, zu einem verschwindenden Teil, so weit die Melodie in Betracht kommt, von Bach selbst herrühren. Sie sind ihrer Mehrzahl nach Volkslieder oder sonst damals allgemein bekannte Gesänge, denen ein geistlicher Text angepaßt und deren harmonische Gestaltung von Bach besorgt worden ist.

Die Choräle und deren Vortragsweise.

Dieser letztere Umstand, die unerreichte Genialität, mit der Bach den Satz der Choräle ausgeführt hat, ist es, wodurch sie zu den größten Schätzen der Tonkunst zählen. Über die Art, wie bei Aufführungen Bachscher Gesangwerke die Choräle wiederzugeben seien, könnten starke Zweifel obwalten, stünde uns nicht in Bachs eigenen Aufzeichnungen ein Mittel zur Verfügung, durch welches wir der Lösung dieser Frage näher zu kommen imstande sind. Darüber, daß man im Vortrag hinsichtlich der Dynamik und des Ausdrucks vom Text auszugehen und demgemäß die Wiedergabe zu gestalten hat, kann nicht im Unklaren sein, wer sich eingehend mit Bach beschäftigt hat. Ein Punkt jedoch, über den schon viel gestritten worden ist, liegt in der Ausführung der in allen diesen Chorälen enthaltenen zahlreichen Fermaten. Wie es damit zu Bachs Zeiten gehalten worden ist, kann uns kein Dritter erzählen. Denn die Überlieferung von dorther gleicht einem verschütteten Brunnen. Man hat im vorigen Jahrhundert angenommen, es sei nötig, wenn

ein solches Haltzeichen dastehe, es unbedingt zu respektieren. Dann kam eine andere Strömung auf, insofern behauptet wurde, die Fermaten bedeuteten nichts, als den Abschluß je einer Choralzeile, und seien infolgedessen zu übergehen. In den Kirchen, beim Gottesdienst, ist es üblich, am Schluß jeder Choralzeile zu warten, bis die Gemeinde wieder den Anschluß zu dem Spiel des stets voraneilenden Organisten gefunden hat. Das ist ein alter Brauch, der aber außer jeder Verbindung mit Absichten vortraglicher Art steht. Wie aber soll man sich nun bei Bach verhalten, dessen Choräle man als hochbedeutende Kunstgebilde auf volkstümlicher Grundlage bezeichnen muß? In vielen Fällen wird es dem Sinn des Textes nach nicht unangebracht sein, eine dastehende Fermate musikalisch als solche zu behandeln. Sehr häufig jedoch wird der Text durch diesen Stillstand in der unsinnigsten Weise zerrissen und unverständlich gemacht. Endlich aber finden wir es vielfach, daß Bach Fermaten da vorgeschrieben hat, wo ihre Ausführung unmöglich ist, und das sollte zu denken geben. Man sehe sich z. B. den Choral der Kantate Nr. 105 (Herr, gehe nicht ins Gericht) an. Dort steht am Schluß jeder Zeile, ganz „wie's Brauch der Schul'", die Schlußfermate; das Orchester aber, das sehr reich und tonmalerisch wichtig verwendet ist, geht ruhig seinen Weg weiter. Wollte man

hier die Halte durchführen, so wären die Folge davon nur höchst störende Mißklänge. Einen anderen Zweck als den, den Zeilenschluß zu bezeichnen, können also die Fermaten in diesem Choral nicht haben und ganz ähnlich ist es bei anderen seinesgleichen. Dieses Alles läßt kaum noch eine andere Deutung zu, als die, daß man darüber, wie es mit den Fermaten zu halten sei, von Fall zu Fall und jeweilig nach dem Sinn des Textes entscheiden muß. Wird dieser oder wird die musikalische Phrase, der er zur Unterlage dient, durch die Fermate verunklart, so gehe man über das Haltzeichen einfach hinweg; liegt es im Sinne des Ganzen, einen Ruhepunkt einzuschalten, so folge man dem Buchstaben.

Der Gottesdienst, besonders der an hohen Festtagen, dehnte sich viel weiter aus, als es jetzt üblich ist. Im Zeitraum von etwa einer Stunde, der heutzutage im Allgemeinen hierfür zur Verfügung steht, wäre es ganz unmöglich gewesen, die liturgischen Handlungen, die Predigt und auch noch eine Kantate unterzubringen, die allein unter Umständen kaum weniger als fünfzig oder sechzig Minuten zu ihrer Aufführung bedarf. Da, wie schon erwähnt, alle diese Werke zu bestimmten Festtagen geschrieben sind, so ist es naheliegend, daß ihr Inhalt zu dem der Predigt in unmittelbarer Beziehung gestanden hat. Auf diese Art wurde die Kantate, die man dabei oft in zwei oder drei Teilen vortrug,

die herrlichste Umrahmung und das Mittel zur Vertiefung dessen, was der Gemeinde in der Predigt dargeboten worden war.

Auf die Gestaltung der Werke hat der jeweils vorliegende Text immer den stärksten Einfluß gehabt. Zu den Dichtern, die Bach die Textunterlagen zu diesen Schöpfungen lieferten, zählen eine Reihe der hervorragendsten Schriftsteller jener Zeit, wie Neumeister, Franck, vor allem aber in der späteren Leipziger Zeit der unter dem Namen Picander schreibende Henrici. Wir müssen uns hier auf die Nennung einiger Namen beschränken, um uns nicht zu sehr von dem Ziel, dem wir zustreben, zu entfernen. Die oft genannten großen Bachwerke geben über diese Dinge Auskunft. Nun hat Bach selbst an den Arbeiten der erwähnten Dichter vielfach Umgestaltungen vorgenommen, Stücke eingeschaltet, andere verändert oder gestrichen, und es ist nicht immer mit unbedingter Sicherheit festzustellen, von wem diese oder jene Verse in den Kantaten herrühren. Das eine ist aber sicher, nämlich, daß Bach, vordem er an die musikalische Arbeit ging, seine Texte mit der größten Sorgfalt für die Komposition vorbereitete. Das zeigt sich nicht zum Mindesten in der Auswahl der in fast allen dieser Werke vorkommenden Choräle. In welcher Weise er dabei vorgegangen ist, werden wir noch an einzelnen Beispielen zu erläutern haben. Das zuletzt Gesagte trifft allerdings

Die Kantatentexte.

nicht nur auf die Kantaten, sondern auf alle Bachschen Gesangswerke zu.

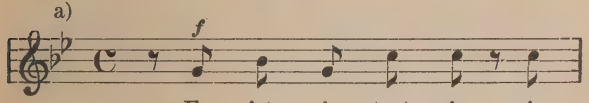
Es wurde bereits berührt, daß man sich bei der Bachschen Gesangsmusik, wie übrigens auch bei einer großen Anzahl seiner instrumentalen Werke, so bei den Orgelpräludien, genau mit dem Text beschäftigen muß, wenn man die über diesen geschriebene Musik verstehen und ihre Gedankentiefe, wie ihre geistvolle Arbeit würdigen will. Schalten wir Alles aus, was unfaßbar und unerklärbar, an Erfindung und rein musikalischer Eigenart überhaupt, auf die Rechnung von Bachs Genialität zu setzen ist und legen wir uns die Frage vor, mit welchen äußeren Mitteln Bach versucht und erreicht hat, seine Texte so eindringlich in Töne zu kleiden. Von der Kontrapunktik, dem Aufbau der Fugen, kurz alle dem Grundlegenden der Bachschen Kompositionsweise ist schon gesprochen worden; auch davon, daß diese Satztechnik, so unerreicht sie dasteht, bei ihm doch nur ein Mittel zu dem Zweck ist, Wendungen des Textes oder Stimmungen musikalisch gerecht zu werden. Um eines von den hierfür vorhandenen Beispielen zu wählen: Man sehe die Verschiedenheit des Satzes bei den Stücken der Matthäuspassion an, in denen einerseits die Vertreter der Geistlichkeit zu Worte kommen, anderseits die kulturlose, durch rohen Fanatismus geleitete Volksmasse ihrer Wut Ausdruck ver-

leiht. Der Unterschied zwischen der Ausdrucksweise der gebildeten Priesterschaft und der Schar des niederen Volkes, die nur durch die jeweilige Art des Satzes erreicht wird, ist schlagend.

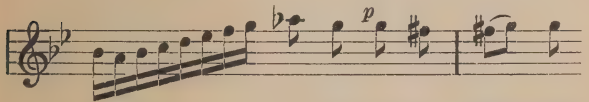
Nun benutzt aber Bach, wo es sich darum handelt, irgendeine Besonderheit seines Textes hervorzuheben, noch andere Mittel, von denen wir nur die wichtigsten hier erwähnen wollen.

Es muß jedem aufmerksamen Leser einer Bachschen Partitur auffallen, in welchem Grade die Bildung der Melodie an sich dazu beiträgt, den Inhalt der Textworte wiederzuspiegeln. Es seien Themen wie die folgenden angeführt:

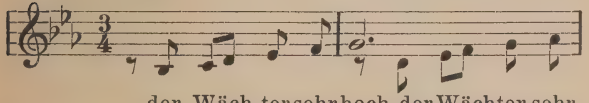
a)



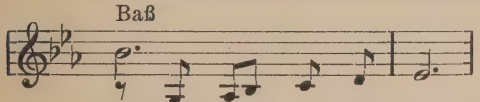
Beziehung der Melodie zum Wort.



b) Tenor Alt



Baß

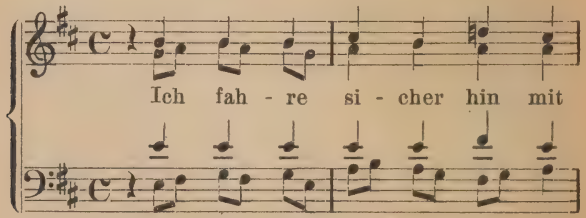


(Vgl. S. 220.)

Jede weitere Erörterung bezüglich der Anpassung der Melodie an den Text und dessen greifbare Ausmalung dürfte hier überflüssig sein; wir werden später noch Vieles derart auf unserm Wege finden.

Aber nicht das melodische Element allein ist es, das zur Versinnlichung gewählt wird, auch die Harmonik wird in weitestem Umfang herangezogen. Ein gutes Beispiel unter zahllosen bietet die Ausgestaltung der 7. und der 8. Zeile des die Kantate Nr. 60 beschließenden Chorals:

Das harmonische Element.



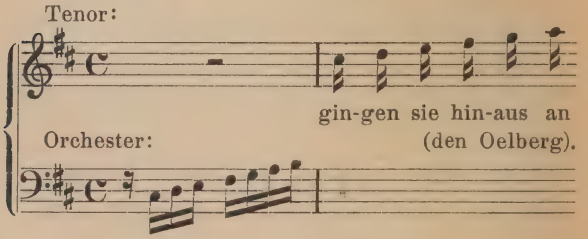
Die in beiden Choralzeilen völlig gleiche Melodie war hier gegeben und an ihr selbst nichts zu tun. Nun vergleiche man aber, wie in der einen Choralzeile der Friede, in der anderen durch eine nach gewöhnlichen Begriffen höchst unchoralmäßige Chromatik und durch die sprunghafte Führung der Altstimme der Jammer geschildert wird. Um Ähnliches zu finden, braucht man nur irgendeine Bachsche Partitur aufzuschlagen; man entdeckt dann solche Stellen auf Schritt und Tritt.

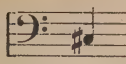
Ist die Gestaltung der Melodie meist sogleich dem musikalischen Ohre eingängig, so gibt

es noch eine andere bei Bach sehr häufige Form der Themenbildung, die man einigermaßen zutreffend als eine optische bezeichnen könnte. Für diese sei eine der bekanntesten Stellen aus Bachs Werken angeführt, das Thema:

aus der Matthäuspassion. Denkt man sich die Noten dieses melodischen Gedankens durch Linien verbunden, so kommt dadurch ganz unverkennbar die Zickzackfigur des niederfahrenden Blitzes zustande. Daß dies hier ebensowenig ein Zufall ist, wie bei einer Menge ähnlicher Notierungen, werden wir noch sehen.

Nicht zum Wenigsten finden wir als ein hervortretendes Merkmal Bachscher Illustrationstechnik ihre Symbolik mit Beziehung auf eine bestimmte Zahl. Auch für diese wollen wir ein Beispiel aus der Matthäuspassion anführen, das die Stelle betrifft:

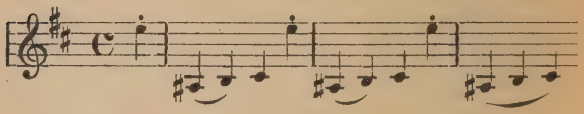


Hier steigt die Tonleiter, die im Instrumentalbaß anfängt und von den Tenoristen fortgesetzt wird, vom  bis zum an. Stellen wir fest, wie viele Noten dazu verwendet werden, so kommt die Zahl 13 heraus. Man könnte auch hier an einen Zufall denken, ließe es sich nicht feststellen, daß eine Absicht vorliegt. Auch hierüber werden wir, wenn wir uns erst mit der Matthäuspassion im Einzelnen beschäftigen, noch mehr feststellen können.

Von der melodischen Führung, der Harmonie, dem optischen Motiv und der Symbolik haben wir nun gesprochen, aber wir müssen noch andere Momente in unsere Betrachtungen einschließen. Es handelt sich da um Dinge, die in dieser Art zu verwenden, vor Bach niemand eingefallen ist, die sich aber andererseits gerade in unseren Tagen in nahezu allen orchestralen oder vokalen Werken wiederfinden. Vor Allem ist die Rolle, die das Orchester spielt, bei Bach eine so gut wie neue und wichtige. Er geht darin soweit, daß die Instrumente häufig Dinge künden, die im Text gar nicht erwähnt sind, fast, als ob sie dazu bestimmt seien, einen Mangel der Dichtung auszugleichen. Wenn in der Kantate: „Ich steh' mit einem Fuß im Grabe" im Instrumentalpart ein Motiv auftaucht, das gleichsam immer von einer Seite auf die andere

fällt, so sieht man die Ungleichheit des Schrittes ordentlich vor sich. Hier jedoch und in tausend anderen Fällen handelt es sich allerdings immer noch um die tonmalerische Ausgestaltung eines in der Dichtung ausgesprochenen Gedankens. Es gibt aber auch Stücke bei Bach, in denen Alles, was zu sagen ist, nur vom Orchester ausgesprochen wird. Einen solchen Fall haben wir in der weltlichen Kantate: „Der Streit zwischen Phoebus und Pan" vor uns. Dort freut sich der urteilsunfähige König Midas über die Banalitäten des Pan und gibt seinem Stück den Vorzug vor dem des Apollo. Er betont ausdrücklich, daß in seinen Ohren die Sache wunderschön klinge. Welcher Art die Ohren sind, die ihm nun zur Strafe für sein falsches Urteil verliehen werden, ist mit keinem Worte gesagt, aber die Violinen des Orchesters fangen im selben Augenblick an, das Motiv:

Das erklärende Orchester.



erklingen zu lassen Da ist nun freilich jedes Textwort überflüssig.

Sind wir hier bereits auf ein Gebiet gelangt, das vollständig im Reiche der modernen Kunst zu liegen scheint, so kommen wir jener und ihren Gepflogenheiten noch näher, wenn wir zu der überraschenden Entdeckung gelangen,

daß ein Hauptmerkmal dieser und zugleich eines ihrer scheinbar neuentdeckten Hilfsmittel bei Bach schon vorhanden ist und wie heute verwendet wird. Ich meine damit das musikalische Leitmotiv und dieses streng in dem Sinne, in dem es von Richard Wagner erdacht und gleichsam zum zweiten Male erfunden wurde. Wenn in den Meistersingern Hans Sachs singt: „Von Tristan und Isolde weiß ich ein traurig Stück", so erklingt im Orchester das Tristanmotiv aus seinem anderen großen Musikdrama. Sehen wir uns nach einem Gegenstück aus Bach um. Es gibt deren in Menge, und wir werden von ihnen noch zu reden haben. Hier vorläufig nur einen einzigen Fall dieser Art, dessen Beweiskraft noch wesentlich überboten wird durch die anderer, später zu nennender:

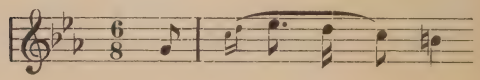
Das Leitmotiv bei Bach.

Die Kantate Nr. 60 „O Ewigkeit, du Donnerwort" beginnt mit einem Orchestervorspiel, in dem die Streicher in dem Thema

das Grollen des Donners malen. Vielleicht hätte Bach andere Mittel verwendet, wenn er sie gehabt hätte. Aber wahrscheinlich hatte er, als er das Werk schrieb, nur eine bescheidene Besetzung zur Hand und behalf sich mit der

Andeutung des Donners durch die Streichinstrumente, die aber immerhin völlig genügen, um die gewünschte Vorstellung bei den Hörern hervorzurufen. Die Donnerfigur geht dort durch das ganze erste Stück der Kantate hindurch, und schließt dieses auch ab. Nun kommt in der Kantate Nr. 154 „Mein liebster Jesu ist verloren" ein Takt vor, in dem der Tenorist die Werte zu singen hat: „O Donnerwort in meinen Ohren". In demselben Augenblick erklingt im Orchester das Donnermotiv aus der Kantate Nr. 60. Auch in zwei anderen Kantaten tritt es aus dem gleichen Anlaß auf. Wo ist da der Unterschied zwischen Wagner und Bach? Es ist keiner vorhanden. Der leitende Gedanke ist genau der gleiche.

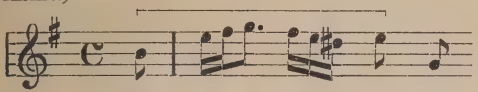
Es soll auch ein kennzeichnendes Beispiel dafür gegeben werden, wie konsequent Bach in der Durchführung und Verwendung solcher Leitmotive ist. Da ist eine Figur, die in beinahe überall wörtlich übereinstimmender Fassung vielfach in den Passionen, wie in Kantaten wiederkehrt, so oft von Tränen oder, wie der Ausdruck jener Zeit oft lautet, Zähren die Rede ist. Dieses Leitmotiv besteht (es ist hier in einer beliebig gewählten Tonart notiert) im Wesentlichen aus den folgenden Noten:



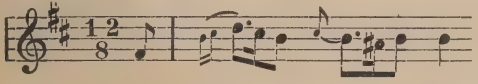
Wir wollen wenigstens eine Anzahl Stellen vorführen, in denen es auftritt. Solche sind:

a) in der Matthäuspassion:

(Rezitativ: Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt.)



(Altarie: Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen.)



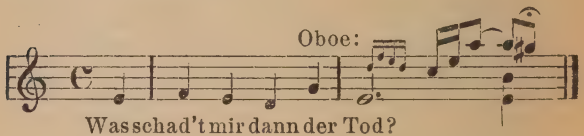
(Altarie: Können Tränen meiner Wangen.)

b) in der Johannespassion:

(Sopranarie: Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren.)

Wo wir es in Kantaten finden, darauf soll bei geeignetem Anlaß noch hingewiesen werden.

Folgt Bach bei seiner Textvertonung genau den Worten, geht er häufig tiefer, als der Text selbst es ohne Weiteres ausspricht, so bleibt er dabei noch nicht einmal stehen, sondern selbst die Interpunktion wird ihm unter Umständen zum willkommenen Gegenstand für die musikalische Illustration. In der Kantate „Komm, du süße Todesstunde" heißt der Text in der letzten Zeile des das Werk beschließenden Chorals: „Was schad't mir dann der Tod?" Hier läßt Bach den eigentlichen Schlußakkord fort. Die Oboe malt mit der Figur



geradezu ein Fragezeichen und das Werk klingt auf dem Halbschluß aus. Der Eindruck ist so stark, daß mir bei einer Aufführung der Kantate in Berlin in einer Zeitung der Vorwurf gemacht wurde, ich hätte, um etwas ganz Besonderes zu tun, willkürlich den Schlußakkord verändert. Das zeigt deutlich, wie die Stelle wirkt, wenn sie auch unter Umständen von Solchen mißverstanden werden kann, die nur an der Oberfläche der Dinge bleiben.

Die vertonte Interpunktion.

Fassen wir zusammen, was über die Technik Bachs in Bezug auf musikalische Gestaltung gesagt wurde, betrachten wir die Hilfsmittel,

die er anwendet, und die Art in der er es tut, so werden wir uns, wollen wir nicht eigensinnig auf dem Standpunkt einer durch nichts Tieferes begründeten sogenannten Tradition verharren, darüber klar sein: Bach muß künstlerisch naturgemäß als der Vollender, als der größte Nachfolger aller seiner Vorgänger bezeichnet werden. Man kann ihn aber nie und nimmer als einen Sohn seiner Zeit bezeichnen. Und das ist es, was seine Größe ausmacht, ist es, was so häufig nicht erkannt wird. Bach war seiner Zeit um Jahrhunderte voraus. Er wurde, solang er lebte, nicht verstanden, und erst jetzt beginnt sich nach und nach die Erkenntnis durchzusetzen, daß er seinesgleichen nicht hat, und auch vielleicht nie wieder haben wird. Sollen und müssen wir ihn nun nicht so auffassen, als sei er einer der unsern? Robert Schumann hat ihn als den größten unserer Romantiker bezeichnet, Beethoven hat von ihm gesagt: „Meer müßte er heißen, nicht Bach".

Wir in unseren Tagen haben noch viel zu tun, bis wir imstande sind, den unergründlichen, tiefen Gedanken, die seine Schöpfungen enthalten, gerecht zu werden. Das kann aber nur geschehen, wenn wir uns bemühen, nicht mühselig den Buchstaben wiederzugeben, sondern den Geist lebendig zu machen. So wenden wir uns nun, nachdem das Fundament in großen Linien festgelegt ist, zum Ausbau und es möge auch hier an einer Reihe be-

sonders bedeutender und bezeichnender Bachwerke der Versuch gemacht werden, den Weg zu einer lebensvollen Wiedergabe solcher Kunst zu weisen.

Kantaten.

Bezüglich einer Einteilung der Kantaten in bestimmte Gruppen, ist auf das Seite 132ff. Gesagte zu verweisen. Wir beschäftigen uns zunächst mit einer Reihe der hervorragendsten Schöpfungen aus dem Gebiet der geistlichen, oder wie man sie auch nennen kann, der Kirchenkantaten und unterscheiden außerdem zwischen solchen, die vorwiegend für Einzelstimmen geschrieben und anderen, die im Wesentlichen chorischer Art sind. Unter den Solokantaten finden wir solche für jede Stimmengattung. Alle lassen darauf schließen, daß Bach ausgezeichnete Gesangskräfte zur Verfügung gehabt haben muß, denn sie sind von erheblicher Schwierigkeit. Die anscheinend einzige, die sehr geringe Ansprüche an die gesanglichen Fähigkeiten des Solisten stellt, die in der Bachausgabe als Nr. 53 enthaltene Kantate: „Schlage doch, gewünschte Stunde“ rührt nicht von Bach her; sie müßte ausgemerzt werden. Für den Sopran haben wir in der

Kantate Nr. 51 (Jauchzet Gott in allen Landen)

ein Stück ersten Ranges. Zur Ausführung bedarf es einer Sängerin, die besonders die hohen Lagen mühelos beherrscht und

eines ausgezeichneten Trompeters. Denn der instrumentale Teil wird durch Streicher und eine Trompete vertreten, zu denen, je nach Wunsch und Möglichkeit, noch das Klavier oder die Orgel hinzutritt. Eine Eigenart der Bachschen Notierungsweise soll hier erwähnt werden, weil sie uns jetzt zum ersten Male begegnet. In allen Arien und Rezitativen finden wir da, wo der Sänger beginnt, im Orchester ein *p*, da, wo er abschließt, ein *f*. Diese dynamische Vorschrift hat für uns nicht mehr ganz dieselbe Bedeutung, wie für die Musiker jener Zeit. Damals war das *p* dazu da, anzuzeigen, daß von der Note an, bei der es stand, nur ein Teil des Orchesters, das sogenannte Concertino, spielen solle, während beim *f* alle Instrumente eintraten. Diese Maßnahme bezweckte nichts Anderes, als zu verhindern, daß der Solist durch den zu starken Orchesterklang erdrückt würde. Wir können bei der ausgezeichneten Schulung unserer Orchester heutzutage auf die Anwendung der damaligen Praxis verzichten, ja, wir brauchen das warnende p nicht einmal immer zu respektieren.

p und *f* bei Bach.

Eine nicht allzu häufig vorkommende Besonderheit dieses Stückes liegt darin, daß der Chor darin überhaupt nicht zur Verwendung gelangt, nicht einmal für den Choral, der diesmal, wie alles Übrige, der Solistin anheimfällt. Der Sopran ist diejenige Stimme, die, soweit es sich um Soli handelt, von Bach

im Allgemeinen ziemlich stiefmütterlich behandelt wird; eine Reihe Stücke ersten Ranges gibt es auch hier; aber der Zahl nach stehen sie weit hinter denen zurück, die für die anderen Stimmen vorhanden sind.

Unter den Solokantaten für Alt wären mehrere als Stücke von außerordentlicher Schönheit zu nennen. So die Kantaten Nr. 170 und Nr. 54. Die zuerst angeführte

Nr. 170 „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust",

ist im Orchester durch Streicher, eine Oboe d'amore und Orgel besetzt. Sie wird durch ein äußerst klangschönes und warmquellendes Stück eröffnet, dessen unmittelbar eingehende und ausdrucksvolle Melodie, wie es bei Bach sehr häufig vorkommt, vollständig nicht ein einziges Mal in der Singstimme, sondern nur im Orchester auftritt. Ist diese Eingangsnummer verhältnismäßig einfach in der Ausführung, so erfordert die zweite eine außerordentliche Anspannung und Mühe, wenn man sie richtig zur Geltung bringen will. Es handelt sich um eine Art Orgelkonzert mit eingestreuter Altstimme. Der Gesangspart geht bis an die Grenze dessen, was überhaupt noch ausführbar ist. Die Schwierigkeiten der Phrasierung und besonders auch bezüglich der Behandlung des Atems sind fast unüberwindliche. In der musikalischen Gestaltung ist das Stück meisterhaft. Man wird es aber wohl selten in erschöpfender Weise vorgetragen hören. Die Kantate

Solokantaten für eine Stimme.

schließt mit einem dritten Satz, wiederum für eine Altstimme mit Orchester, der zwar nicht auf der Höhe des ersten steht, aber leicht verständlich und als Abschluß von guter Wirkung ist. Einen Choral für den Chor besitzt auch dieses Werk nicht.

Zwei Anregungen vom Gebiete der Ausführungstechnik her sollen hier Raum finden. Die erste betrifft die Art und Weise in der das Hauptthema im ersten Stück der Kantate notiert ist. Die Noten, wie sie sich in der ersten Violine und der Oboe d'amore finden, heißen:

Das widerspricht, wenn man sie genau so spielen läßt, wie sie dastehen, dem Sinn der nachher in der Gesangsstimme auftretenden Melodie:

Es ist mehrfach darüber geschrieben worden, wie derartige Stellen auszuführen sind, ob es richtiger sei, hier nach dem Buchstaben oder nach dem Sinn des Notentextes zu gehen.

Alle Behauptungen, Gründe und Gegengründe hier anzuführen, würde eine besondere Schrift über diesen Punkt erfordern. Es erscheint mir aber unzweifelhaft, daß diejenigen recht haben, die dafür sind, daß man solche Stellen übereinstimmend mit der Führung der Gesangsstimme wiedergibt. Es wären also hier die drei mit einem Bogen und Punkten bezeichneten Achtel auf den ersten, zweiten und dritten, und auf den siebenten, achten und neunten Taktteil in eine Note zusammenzuziehen. Eine weitere Frage ist die, was zu tun bleibt, falls, wie es ja in kleineren Städten oft der Fall ist, eine Oboe d'amore nicht zu beschaffen wäre. In Stücken, wie wir hier eines haben, d. h. in solchen, in denen die Oboe d'amore dazu da ist, die wahrscheinlich damals nur schwach besetzten ersten Violinen zu verstärken, kann man sie ruhig fortlassen, ohne daß darum dem Werk ein Schaden zugefügt würde. Jedenfalls ist es ganz überflüssig, daß man statt ihrer eine Klarinette oder ein anderes Ersatzinstrument nimmt. Wo die Oboe d'amore etwas Selbständiges zu sagen hat, liegt die Sache natürlich anders.

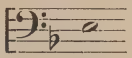
Eine Kantate für Alt von großer Bedeutung finden wir in

Nr. 54 „Widerstehe doch der Sünde".

Widerstehe doch der Sünde.

Mit ihrer Wiedergabe hat es leider einen Haken, und dieser besteht darin, daß die Altstimme, besonders in dem ersten Stück, so tief liegt,

daß ihre Töne nur für einen wirklichen Contra-Alt erreichbar sind. Ist aber eine Sängerin vorhanden, deren Stimme in den tiefen Lagen noch genügenden Klang hat, so sollte das prachtvolle Werk nicht unberücksichtigt bleiben. Das erste Stück der Kantate beginnt mit einem frei einsetzenden Dominant-Septimenakkord über dem auf längere Zeit als

Orgelpunkt festgelegten  . Daß der

Orgelpunkt in unmittelbarer Beziehung zu dem ersten Wort des Textes steht, braucht nicht erst hervorgehoben zu werden. Wer es ermessen will, wieviele Kühnheit dieser dissonierende Anfang bedeutet, der vergegenwärtige sich, welchen Aufruhr in der musikalischen Welt es gegeben hat, als hundert Jahre nach dem Erscheinen dieser Kantate Beethoven seine erste Symphonie mit einem Septimenakkord eröffnete. Hier, bei Bach, muß diese Eingangsnummer auf die braven Musikanten in und außerhalb der Stadt wie ein Schlag gewirkt haben. Das erste Stück ist zugleich das bedeutendste des Werkes. Eigenartig ist aber noch die Schlußnummer, die man mit einiger Freiheit fast als eine Fuge für eine Singstimme bezeichnen könnte. Es wird von den Altistinnen immer darüber geklagt, daß sie so wenige Stücke besitzen, die sich für die Vorführung im Konzertsaal eignen. Nun,

hier ist eines, das, außerordentlich wertvoll, doch noch zu den fast unbekannten zählt.

Unter den Solokantaten für Tenor steht obenan die

Ich armer Mensch!

Nr. 55, „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht".

Daß man dieses prachtvolle Werk so selten hört, hat seinen Grund in der unbequemen Lage, in der es sich bewegt. Freilich ist es hier nicht die Tiefe, sondern die außerordentliche Höhe, deren Beherrschung von dem die Tenorpartie vertretenden Sänger gefordert wird. Wer es einmal erlebt hat, wie ein auf dem Theater mit Recht gefeierter Künstler an den gesanglichen Schwierigkeiten dieses Stückes vollkommen scheiterte, der kann es wohl verstehen, daß man ihm in den Kreisen der Sänger mit heiliger Scheu aus dem Wege geht. Augenblicklich dürfte wohl Georg A. Walter der einzige sein, der sich die Mühe nicht verdrießen läßt, sich und den Hörern ein solches Werk zu erkämpfen.

Unter den Solokantaten für eine Baßstimme gibt es mehrere von hervorragender Schönheit. Die bekannteste unter ihnen ist die

Die Kreuzstabkantate.

Kantate Nr. 56, „Ich will den Kreuzstab gerne tragen".

Sie fällt bis auf den kleinen Choral am Schluß vollkommen dem Solisten zu. So häufig sie gesungen wird, so selten hört man sie in völlig gelungener Wiedergabe. Auch hier spricht

die Lage der Singstimme in ungünstigem Sinne mit. Die Kantate liegt für den Solisten hoch und tief, erfordert also eine Stimme von bedeutendem Umfang. Das große Stück, mit dem sie beginnt, ist in seiner Melodik so leicht faßlich und eindrucksvoll, daß es auch bei einer weniger bachfesten Zuhörerschaft seine Wirkung nicht verfehlen wird. Niemand wird sich dem Zauber der Stelle

Da leg' ich den Kummer auf ein-mal in's Grab

entziehen können, wenn diese gesangsmäßig und ausdrucksvoll vorgetragen wird. Ein prachtvolles Stück ist auch die zweite Nummer, in der zuerst die Meereswogen gegen das Schifflein des dahintreibenden Gottessuchers antoben und uns in dem Augenblick, in dem er den heiligen Boden betritt, tiefer Friede umgibt. Etwas leichter gewogen erscheint auf den ersten Blick der dritte Teil der Kantate, dessen Thema eine merkwürdige Verwandtschaft mit dem des Sopran-Tenorduetts der H-moll-Messe aufweist. Aber der frische Ton, der diese Arie beherrscht, ist von Bach mit voller Absicht verwendet worden. Zunächst entspricht er dem Sinn der Textworte, dann aber schafft er nach dem Prinzip der Gegensätzlichkeit eine außerordentlich wirk-

same Vorbereitung auf den eigentlichen Abschluß des solistischen Teiles dieser Kantate; dieser besteht in der Wiederholung der oben angeführten Takte, die sicher immer von der Zuhörerschaft mit Freude begrüßt werden wird.

Für die Ausführung des kleinen Chorales genügen wenige Stimmen. Ein doppelt oder dreifach besetztes Quartett ist dazu völlig ausreichend.

Ein prachtvolles Werk dieser Art ist auch das in der Bachausgabe unter Nr. 82 verzeichnete: „Ich habe genug". Die Kantate ist wie die beiden vorhergehenden für eine Baßstimme mit kleinem Orchester geschrieben. Besonders reizvoll ist darin die zweite Nummer, die eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der Alt-Arie der Kantate Nr. 34 aufweist.

Die bis jetzt angeführten Kantaten bedürfen bezüglich der Aufführungsweise kaum einer Erläuterung. Es handelt sich bei ihnen fast einzig darum, einen guten Sänger für die Hauptpartie zu gewinnen, während das Orchester einfach gehalten ist und nicht weiterer Anweisungen bedarf, als der von dem Leiter der Aufführung in die Partitur ein- und aus dieser in die Stimmen zu übertragenden Vortragszeichen. Das Einzige, was vielleicht in Frage kommen könnte, ist die Behandlung des Continuo. In diesem Punkt stehen, wie schon erwähnt, die Fragen der Praxis völlig offen[1]). Gegen Eines aber sollte man Einspruch er-

[1]) Vgl. Seite 21.

heben, nämlich gegen die jetzt von ein paar historisch sehr gebildeten, aber der Praxis völlig fernstehenden Musikphilologen verfochtene Anschauung, als sei die Orgel nur solange heranzuziehen, als der Chor singt, während sonst immer, bei sämtlichen solistischen Gesangsstellen, wie auch allen Vor-, Nach- und Zwischenspielen, einzig das Klavier am Platze sei. Ganz abgesehen davon, daß ein solches schematisches Verfahren, ein Vorgehen, das nicht im Mindesten auf den Sinn der Werke Rücksicht nimmt, in seinem mechanischen Charakter steif und langweilig wirken und eine schädliche Monotonie auslösen muß, sind Anweisungen in genügender Zahl vorhanden, die beweisen, daß man damit keineswegs der Absicht Bachs und anderer großen Tonsetzer seiner Zeit gerecht wird. Es steht außer allem Zweifel, daß Bach nicht daran gedacht hat, etwa die Solokantaten beim Gottesdienst nur mit dem Cembalo begleiten zu lassen; denn wäre dies der Fall gewesen, so würde er nicht bei einzelnen dieser Stücke ausdrücklich die Stellen bezeichnet haben, an denen das Cembalo zu verwenden ist.

Eine dritte Kantate, in der allerdings die Altistin nicht allein das Wort, aber doch vorwiegend die Führung hat, ist die

Komm! du süße Todesstunde!

Nr. 161, „Komm du süße Todesstunde".

Sie ist umfangreicher als die beiden vorher erwähnten Werke. Hier ist ebenfalls zu berück-

sichtigen, daß die Wiedergabe, ganz besonders in dem ersten Stück der Kantate, eine Sängerin mit ausgesprochen tiefer Altstimme verlangt, wenn auch die Lage nicht ganz so weit nach unten reicht, wie bei den anderen. Das erwähnte erste Stück besteht aus einem von schönster Melodik erfüllten, breiten und ziemlich ausgedehnten Satz für die Altistin, dessen instrumentale Vertretung außer dem Continuo zwei Flöten zufällt. Kann man jede Flötenstimme mehrfach besetzen, dann empfiehlt es sich, das bei Ritornellen u. dgl. zu tun, aber wirklich nur zwei Instrumente spielen zu lassen, sobald es sich um die Begleitung der Sängerin handelt. In der Orgelstimme findet sich ein Hinweis auf die Registrierung, indem eine dort notierte Stimme besonders hervorgehoben werden soll. Diese Stimme bildet neben dem Gesangsthema den Hauptreiz der ganzen Nummer. Es handelt sich um den Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden", von dem eine Strophe auf der Orgel durchzuführen ist. Wo sich in dem vorhandenen Orgelwerk eine passende Registrierung, in der der Choral zwar leise, aber sehr deutlich vernehmbar hervortritt, nicht erreichen läßt, könnte man ihn vielleicht einer Trompete übergeben, die mit ihrem Silberton auch bei Anwendung sehr geringer Kraft noch deutlich zu hören ist. Hinter der Arie steht wieder eine solche, die aber nicht der Altistin, sondern dem Tenor anheimfällt. Sie ist in einfachem Ton gehalten,

ohne große Bedeutung; aber an dieser Stelle wirkt sie richtig, gleichsam wie ein Ruhepunkt im Fortgang des Ganzen. Das nun folgende Rezitativ, in dem wiederum die Altistin zum Wort gelangt, ist der Höhepunkt des Werkes. Bachsche Rezitative gehören zu dem Ausdrucksvollsten, was es gibt, und es befinden sich Stücke darunter, wie sie in dieser Art nie früher oder nachher wieder geschrieben worden sind; zu den schönsten gehört dieses Rezitativ. Es weist außer der herrlichen Führung der Altstimme auch noch im Orchester originelle Züge auf. So besonders am Schluß, wo die Flöten den letzten Stundenschlag dadurch andeuten, daß sie mit einer gewissen Unbarmherzigkeit immerfort die gleiche Note in Sechzehnteln anschlagen und die Akkorde bei den Streichern in den letzten zwei Takten, wo Bach in deutlich erkennbarer Absicht die sogenannten leeren Saiten der Violinen benutzt. Diese Kantate klingt in einen Choral aus, und zwar den gleichen, der schon in der Orgelstimme bei der ersten Nummer erklungen war. Wie Bach hier den Choral behandelt, vor Allem, wie er ihn mit einem musikalischen Fragezeichen beschließt, davon ist schon gesprochen worden (vgl. S. 150 dieses Bandes).

Viel größer als die Zahl der im Wesentlichen nur für eine Singstimme geschriebenen Kantaten ist die derer, welche für mehrere gleichberechtigte Solisten bestimmt sind. Unter

ihnen haben einige die Form des geistlichen Dialogs, der, wie wir wissen, aus Italien zu uns gekommen ist. Unter diesen Dialogen stehen obenan die beiden

Geistliche Dialoge.

Kantaten Nr. 60 „O Ewigkeit du Donnerwort“

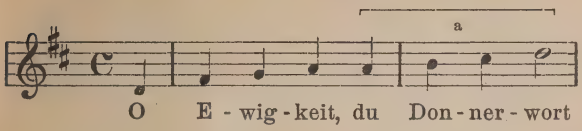
und

Nr. 159 „Sehet, wir gehen hinauf nach Jerusalem“.

Unter dem Titel: „O Ewigkeit, du Donnerwort“ hat Bach zwei Kantaten geschrieben, den Dialog, von dem wir jetzt zu sprechen haben und eine Chorkantate. Beiden gemeinsam ist die Verwendung des Chorales, der dem Ganzen den Titel gibt, und außerdem die eines bestimmten Motivs, von dem bereits die Rede war, als das Vorhandensein musikalischer Leitmotive bei Bach berührt wurde (vgl. S. 147). Dieses im Orchester sogleich beim Anfang auftretende und durch die ganze erste Nummer wiederkehrende Motiv ist, wie früher erwähnt, aus der Vorstellung des in der Ferne rollenden Donners entstanden. Nicht allein wegen seines mit den bescheidensten Mitteln hervorgebrachten charakteristischen Klanges lohnt es eine Betrachtung, sondern auch, weil es zu dem Kapitel der Motivbildung und -behandlung Bachs einen äußerst wertvollen Beitrag liefert. Es besteht aus den vier in Sechzehntelwerte eingeteilten aufsteigenden Noten a, h, cis, d. Das sagt Alles,

O Ewigkeit, du Donnerwort.

denn die erste Zeile des Chorals, auf dem das ganze erste Stück aufgebaut ist, lautet:



Es kommt hier besonders auf die letzten vier Noten an. Wir sehen, wie Bach in seinen musikalischen Eingebungen dem Sinne des Textes folgt.

Das erste Stück der Kantate ist das den Ausführenden wie auch den Hörern am Schwierigsten zugängliche. Die Furcht, von der Altstimme, die Hoffnung, vom Tenor verkörpert, streiten über die so oft behandelte Frage vom Leben nach dem Tod, von Vernichtung und Erlösung. Die Altstimme hat durch die ganze erste Nummer hindurch nichts zu singen, als den Choral, während der Tenor in einem freien Satze dem Empfinden der Hoffnung Ausdruck verleiht, indem er wieder und wieder die Worte ausspricht: „Herr, ich warte auf Dein Heil". Beachtenswert ist, wie Bach langausgehaltene Noten einmal verwendet, um das Warten in Tönen darzustellen, ein anderes Mal mit einer gewissen Drastik bei der Choralzeile „daß mir die Zung' am Gaumen klebt". Im Orchester wirken bei diesem Stück die Streicher, zwei Oboi d'amore und ein die Altstimme unterstützendes Instrument mit, das

in der Partitur mit Corno bezeichnet ist. Man darf hierbei nicht ohne Weiteres an das zu unserem modernen Orchester gehörende Horn denken. Es handelt sich um ein allerdings der Hornfamilie angehörendes aber heute nicht mehr im Gebrauch stehendes Instrument von größerem Umfang nach der Höhe zu, als unsere Hörner ihn besitzen. Man könnte etwa an ein Posthörnchen denken[1]). Auf einem Horn unserer Zeit geblasen, würde die mit der Altstimme im Einklang gehende Choralmelodie um eine Oktave zu tief erklingen. So wird es wohl am Besten sein, wenn man hier ein Flügelhorn, ein B-Kornett oder, wenn dies nicht zu haben sein sollte, eine Trompete nimmt, die aber mit Vorsicht zu verwenden ist, damit sie die Stimme nicht übertönt. Die Benutzung der Trompete entspricht in diesem Fall am Wenigsten der Absicht Bachs, denn es gibt bei ihm keinen Fall, in dem eine einzelne Stimme durch ein ganzes Stück durch eine Trompete verdoppelt wird. Geht einmal eine solche mit dem Sopran im Einklang, so handelt es sich unter allen Umständen um den Chor-

---

[1]) Mit einem derartigen Instrument in der F-Stimmung werden jetzt Versuche angestellt. Die Bezeichnung Corno ist bei dieser Musik ein so dehnbarer Begriff, daß man in jedem einzelnen Fall zu überlegen hat, welche Hornart zur Verwendung kommen soll. Unser Waldhorn ist mit Sicherheit nur da gemeint, wo sich Corno da caccia vorgezeichnet findet.

sopran. Daß hier nicht etwa Tromba, sondern Corno vorgeschrieben ist, bedeutet einen nicht mißzuverstehenden Fingerzeig dahin, daß der Choral von einer Solistin gesungen werden soll. Man hat ihn bei einzelnen Aufführungen dem Altchor übergeben. Das ist aber ein Fehler. Denn von dem soeben Erwähnten abgesehen, kommt ja hinzu, daß hier eine bestimmte Person auftritt, und wir bei diesen Werken nicht mehr, wie es in den Schöpfungen der vorbach'schen Zeit z. B. bei Schütz, der Fall gewesen ist, das Recht haben, solche Partien willkürlich chorisch oder solistisch zu besetzen. Liegt die Altpartie sehr tief, so bewegt sich dagegen der Tenor in Lagen, deren Schwierigkeiten nach der Höhe hin nur von ganz besonders geschulten Sängern überwunden werden können. Vollkommen wird man das Stück wohl selten hören. Im Orchester ist darauf zu achten, daß die Streicher mit ihrem Donnermotiv zwar forte einsetzen, aber immer nur solange mit Kraft spielen, bis die Oboen oder die Solisten das Wort ergreifen. Sobald dies der Fall ist, haben sie sofort zurückzutreten; sonst wird das Stück unverständlich. Daß die den Donner darstellende aufsteigende Tonleiterfigur noch dreimal, ausgesprochen als Leitmotiv, in anderen Werken verwendet worden ist, soll nochmals Erwähnung finden. Auf das ziemlich umfangreiche erste Stück folgt ein großes Rezitativ. In diesem sie die Stelle hervorgehoben, wo es

im Text heißt: „und martert diese Glieder". Im Gegensatz dazu nachher: „daß man sie kann ertragen". Wie sich hier die Singstimme gleichsam in Schmerzen windet, melodisch und harmonisch reizvoll, und dabei von höchster Charakteristik, das sind Eingebungen, wie wir sie nur bei unsern ganz Großen finden. Wenn Bach gerade da, wo der Text darauf hinweist, daß der Herr im Himmel mit den Plagen es so einrichtet, „daß man sie kann ertragen" eben diese Plagen in der Musik besonders eindringlich darstellt, so erinnert das stark an die Weise der großen Maler jener Zeit. Hier wie häufig dort finden wir den Menschen, der noch der Erlösung harrt, inmitten seiner Schmerzen dargestellt.

Auf das Rezitativ folgt ein Duett, in dem besonders eine beinahe durch die ganze Nummer in den Violinen wiederkehrende, eine Oktave umfassende Tonleiterfigur auffällig hervortritt. Es ist, als ob jemand von einem Gespenst verfolgt ist, das, wohin er sich auch wendet, immer wieder vor ihm auftaucht. Das Duett schließt mit einem Trostwort der Hoffnung ab, an das sich unmittelbar ein kleines Rezitativ der Furcht anreiht. Die wenigen Takte, die es umschließt, führen zu dem Höhepunkt der ganzen Kantate, der in dem Augenblick eintritt, als überraschend die Stimme des Heiligen Geistes mit den Worten ertönt: „Selig sind die Toten". Die Stelle gehört sicherlich zu dem Ergreifendsten, was je in Tönen

geschrieben worden ist. Man beachte, daß die bisher aufgetretenen Personen namentlich als die Furcht und die Hoffnung bezeichnet sind, daß aber nun nicht etwa der Heilige Geist, sondern die Stimme des Heiligen Geistes den Dialog fortspinnt. Aus diesem Grunde wird es sich immer empfehlen, wenn man bei Konzertaufführungen der Kantate den diese Baritonpartie vertretenden Solisten nicht vorn am Podium bei den beiden anderen Solisten, sondern oben bei der Orgel, wenn möglich unsichtbar, unterbringt. Auch dürfte es den Eindruck verstärken, wenn man im ersten Teil des Werkes den Continuo durch das Klavier ausfüllt, und erst beim Eintritt des Baritons die Orgel benutzt, die nur in zarten Farben verwendet werden darf. Die Stimme des Heiligen Geistes ertönt dreimal, jedesmal nach Unterbrechungen von Rezitativen der Furcht und in von Mal zu Mal weiter ausgesponnenem Satze. Nach dem dritten Mal verändert sich textlich, wie musikalisch der Ausdruck dessen, was die Furcht zu singen hat, indem alle Erregung einem seligen Gottvertrauen Platz macht. Den Schluß der Kantate bildet ein Choral, eine den genialsten Schöpfungen dieser Art. Die Melodie ist nicht von Bach, sondern von Ahle. Man muß den Ahleschen Satz und das, was Bach statt dessen geschaffen hat, nebeneinander halten, um es zu verstehen, welche Persönlichkeit aus den Tönen des Meisters spricht.

Schon die Harmonisierung des Anfangs wäre genügend zu dieser Feststellung. Auf eine andere Stelle in diesem Choralsatz ist bereits hingeweisen (s. S. 142).

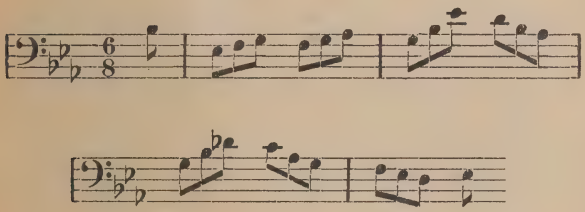
Ein Werk von gleicher Schönheit und Bedeutung wie die soeben besprochene ist die Kantate Nr. 159 „Sehet wir geh'n hinauf nach Jerusalem".

Sehet, wir geh'n hinauf.

Man kann sie unter die geistlichen Dialoge rechnen, wenn sie auch gegen den Schluß hin die für diese Gattung geltenden Bedingungen nicht mehr erfüllt. Namen sind in der Partitur nicht genannt, sondern die Ausführenden werden, wie fast immer, als Alt, Tenor und Baß bezeichnet. Was darunter zu verstehen ist, und welche Personen man statt der nur die Stimmlage bezeichnenden Vorschriften einsetzen kann, das geht aus dem Inhalt des Werkes, besonders im Anfang, klar hervor. In diesem Anfang liegt auch das Entscheidende für die Auffassung der ganzen Kantate. Die Altstimme, die den Erlöser flehentlich warnt, nicht nach Jerusalem zu gehen, und ihm vorhält, welche Martern dort seiner harren, äußert sich in einem Rezitativ. Ihr antwortet der leicht zu personifizierende Baß in wenigen, mehrfach wiederholten ariosen Takten,

Wir geh'n hin-auf, wir geh'n hin-auf, wir

die ein Beispiel mehr für die charakteristische Bildung der Melodie aus dem Sinn des Textes heraus geben. Auf das Rezitativ folgt eine Arie der Altistin, ein wundervolles Stück. Es hat als Begleitung nur den Continuo. In diesem Fall ist es durchaus nötig, beinahe durch die ganze Nummer hindurch diesen als die Hauptsache zu betrachten. Die oft wiederkehrende Melodie:



muß mit großem Ausdruck gespielt und der Instrumentalbaß als vollkommen gleichwertig mit dem Gesangspart behandelt werden. Wieder sehen wir, wie genau Bach die Worte des Textes auslegt. Da es dort heißt, „ich folge dir nach", gehen die Altstimme und der Continuo im Kanon. Besonders reizvoll wirkt dabei der vom Sopran unter Mitwirkung einer Oboe durch das Stück hindurch geführte Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden". Es wird sich empfehlen, diesen nicht vom ganzen Chorsopran, sondern vielleicht von einigen der vorhandenen Sopranstimmen, ganz leise, gleichsam wie ein Klang aus anderer Welt,

singen zu lassen; die zweiten Soprane, die vom Zuhörer entfernter sitzen, als die ersten sind hier besser zu verwenden als diese. Ein kleines Rezitativ des Tenors bildet die Brücke zu der nun folgenden Arie des Bassisten, einem der herrlichsten Stücke des Meisters. Aber es wirkt nur dann, wenn es auch sinnentsprechend wiedergegeben wird, und das ist keineswegs so leicht, als man es beim ersten Lesen der Arie glaubt. Die Nummer ist gleichsam ein Duett zwischen dem Bassisten und der Oboe. Die Schwierigkeit dieses Stückes beruht darin, daß es äußerst langsam gesungen werden muß und daß nur der kleinste Teil unserer Sänger und ebenso nur ganz ausgezeichnete Oboer imstande sind, es derart durchzuführen. Johannes Messchaert sang die Arie so, daß man die Achtelnote nach dem Metronom auf ungefähr 50 einzustellen hatte. In der Mitte der Arie, wo der Text lautet: „Nun will ich eilen" wurde das Zeitmaß etwas beschleunigt, um dann bei den Textworten „gute Nacht" in die ursprüngliche Breite zurückzugehen. Dieser Wechsel fand ebenso bei der Wiederholung im zweiten Teile der Arie statt. Der die Kantate beschließende kleine Choral ist ein Kabinettstück Bachscher Satzkunst. Er wird am Besten wirken, wenn man ihn unmittelbar nach dem Schluß der Arie, ohne daß eine Pause vorangeht, leise einsetzen läßt. Bei den Worten: „meine Seel' auf Rosen geht" wird eine kleine Steige-

rung, die aber nicht bis ins forte gehen darf, gut sein, während der Schluß wieder leise verklingen sollte. Ganz besonders sei auf die Führung des Tenors bei dem die erste Choralzeile beschließenden Wort: „Passion" hingewiesen; wenn man diesen Seufzer um eine Spur weniger leise ausführen läßt, als die übrigen Stimmen singen, tritt er ganz deutlich in die Erscheinung.

Auf ein zu den geistlichen Dialogen zählendes Stück, die

Kantate Nr. 57 „Selig ist der Mann"

soll noch hingewiesen werden. Das Stück ist für Bariton und Sopran geschrieben, aber die beiden Stimmen sind überschriftlich nicht nach ihrer Lage bezeichnet, sondern als Personen; sie stellen eine Wechselrede zwischen Jesus und der Seele dar. Die Kantate ist einfach, bietet den Sängern keine besonderen Schwierigkeiten und zeichnet sich durch leicht faßliche Führung der Melodie aus; für den, der sich etwas eingehender mit der Bachschen Kunst beschäftigt, ist es sehr interessant, festzustellen, wie der Meister hier auf die Gepflogenheit früherer Zeiten zurückgegangen ist, in denen es freigestellt war, Personen gesanglich von Solisten oder vom Chor darstellen zu lassen. Am Schluß der Kantate steht nämlich ein Choral, und dieser ist nach Bachs Vorschrift ausdrücklich Jesus in den Mund gelegt; da er aber vier-

Selig ist der Mann.

stimmig gesetzt ist, wird weiter nichts übrig bleiben, als zu seiner Ausführung den Chor oder mindestens ein Gesangsquartett heranzuziehen. Die Wiedergabe der Kantate im technischen Sinne erfordert des Weiteren nichts, das nicht mit Leichtigkeit aus dem hervorginge, was über Werke dieser Art bereits gesagt ist.

Unter den Solokantaten für mehrere Stimmen finden sich so viele bedeutende Stücke, daß es unmöglich ist, hier über alle zu sprechen.

So soll nur noch auf einige dieser Gattung hingewiesen werden, die als Vorbilder für die ganze Art gelten können. Zwei solcher Werke sind die Kantaten Nr. 154 und Nr. 155 der großen Bachausgabe. Die

Kantate Nr. 154 „Mein liebster Jesus ist verloren"

weist durch den von Anfang bis zum Ende des Stückes sich vollziehenden Wandel von Verzweiflung und Trauer zu stürmischem Jubel eine besondere Eigenart auf. Sie erfordert drei Gesangssolisten, Tenor, Alt und Baß, sowie einen Chor. Auf die Verwendung des Donnermotivs in der Arie des Tenors wurde bereits auf S. 147 hingewiesen. Von ganz besonderem Reiz ist die zweite Nummer, eine Altarie mit zwei begleitenden Oboi d'amore Das Orchester ist einfach zu besetzen. Für Orte, in denen Oboi d'amore nicht zu beschaffen sind, würde man sich mit A-Klari-

Mein liebster Jesus.

netten als Notbehelf abfinden müssen. Das Stück ist sehr geeignet zur Aufführung in Fällen, in denen nur ein kleiner Chor zur Verfügung steht, oder chorische Leistungen aus anderen Gründen in größerem Umfange nicht zustande gebracht werden können. Das gleiche ist der Fall mit der

Kantate Nr. 155 „Ach Gott, wie lang', wie lange".

Für diese sind vier Solisten nötig, denen durchweg sehr dankbare Aufgaben zufallen. Das bedeutendste Stück der Kantate ist das erste, ein Arioso für Sopran; es bedarf für dieses einer Sängerin mit nicht zu kleiner Stimme. Das Zeitmaß muß ziemlich breit und die ganze Nummer mit schweren Akzenten durchgeführt werden, vom Schluß abgesehen, bei dem ein Sonnenstrahl in die bis dahin herrschende dunkle Farbe fällt. Das auf die Arie folgende Duett für Alt und Tenor, ein äußerst melodiöses und ohne Weiteres verständliches Stück hat neben dem Continuo zwei Fagotte zur Begleitung, deren Besetzung aber keine Schwierigkeiten bereitet. Es folgt ein breites Rezitativ, vom Bassisten gesungen, und eine nicht besonders tiefe, aber gefällige Sopranarie. Die ganze Kantate wird dann durch einen Choral beschlossen.

Ach Gott, wie lang'.

Noch eines ähnlichen Werkes soll hier gedacht werden. Es ist die

Kantate Nr. 85 „Ich bin ein guter Hirt".

Ich bin ein guter Hirt.

Für diese sind solistisch nur ein Tenor und ein Bariton notwendig. Der für den Sopran bestimmte, als zweite Nummer in der Kantate stehende Choral wird besser vom Chor, als von einer Solistin übernommen. Die Kantate wird durch ein feierliches Stück des Baritons eingeleitet, das sich zwar mit manchen anderen seinesgleichen, wie z. B. der Arie in der Kantate Nr. 159 nicht messen kann, jedoch immerhin zu den hervorragenden zählt. Die Streicher und eine Solooboe vertreten den instrumentalen Part. Dem Bariton folgt der Sopran, der einen figurierten Choral mit Begleitung des Violoncello piccolo zu singen hat; von diesem Stück ist bereits die Rede gewesen. Das soeben genannte Begleitungsinstrument dürfte nur in den seltensten Fällen anzutreffen sein. Man kann es aber hier ohne großen Schaden durch ein gewöhnliches Violoncell ersetzen, wenn der Spieler sich nur ein wenig auf die höheren Lagen einübt. Das sich an den Choral anschließende, bewegte Rezitativ des Tenors leitet zu einer Arie für diesen hinüber, und diese gehört wieder zu den herrlichsten Eingebungen seines Schöpfers. Es ist ein unbeschreiblich schönes Stück; jedoch auch hier haben wir wieder eine der bei Bach häufigen Schwierigkeiten zu überwinden, insofern es derart hoch für die Stimme liegt, daß nur wenige Sänger den darin gestellten Anforderungen genügen werden. Im

Orchester spielen über dem Continuo die Streicher im Einklang. Die ganze Anlage erinnert stark an die der Altarie in der Kantate Nr. 159. Wie dort ist es auch hier nötig, die im Orchester liegende Melodie mit großer Wärme zum Vortrag zu bringen. Nicht ganz einfach ist auch bei diesem Stück die Anfertigung der zum Continuo gehörenden Orgel- oder Cembalostimme. Tritt die Orgel in Tätigkeit, so ist darauf zu achten, daß diese nur mit dunklen Registern arbeitet. Der Choral am Schlusse ist das Einzige in dieser Kantate, was der Chor zu bestreiten hat.

Nachdem wir nunmehr unter den Solokantaten Umschau gehalten und eine Anzahl der bedeutendsten unter ihnen betrachtet haben, sind wohl Beispiele für jede ihrer besonderen Arten in genügender Menge gegeben, so daß sich bei der Wahl anderer ihresgleichen die hier vorliegenden Hinweise für die Aufführungstechnik im besonderen Falle leicht anwenden lassen. Wir begeben uns nun auf das umfangreiche Gebiet der Chorkantaten, wobei wir uns zunächst, wie auch bei unseren bisherigen Betrachtungen, auf die Werke kirchlichen Charakters beschränken. Was man unter einer Chorkantate zu verstehen hat, ist bereits erwähnt worden. Ich möchte aber hier den Begriff dieser Bezeichnung noch etwas enger umschreiben. Man darf ein solches Werk also bezeichnen, wenn darin der Chor mehr zu vertreten hat, als einen

einfachen, nicht in einem größeren Stück verarbeiteten Choral. Die ganze Gattung kann man in zwei Arten einteilen. Die erste, die außer dem Schlußchoral chorische Stücke nur in freier Komposition enthält, die zweite, in der ein Choral nicht allein in seiner homophonen Urgestalt, sondern als Bestandteil und häufig auch als die Grundlage eines oder mehrerer großer Teile des Ganzen auftritt. Von dieser Gattung sind nach Spittas Angaben fünfunddreißig Kantaten vorhanden. Bedeutende Werke finden sich sowohl auf dem Felde der freien, wie der Choralkantate. Wir wollen aus der unerschöpflichen Menge einige betrachten, die typische Beispiele für die so außerordentlich verschiedenartige Gestaltung dieser Kantaten und die daraus entspringende, eigenartige Behandlung solcher Werke bei ihrer Wiedergabe bilden.

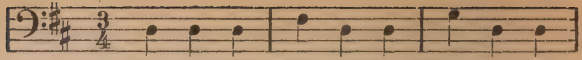
Eines der hervorragenden Stücke seiner Art ist zugleich eines der gewaltigsten Tonwerke, die je geschrieben worden sind. Es ist merkwürdigerweise, soweit sich darüber etwas feststellen läßt, ein Torso. Zum Mindesten ist es höchst unwahrscheinlich, daß das ganze Werk, eine Michaeliskantate für achtstimmigen Chor und großes Orchester, nur aus einer einzigen, allerdings in riesenhaften Dimensionen angelegten Chornummer habe bestehen sollen. Der Einwand, Bach selbst habe vermutlich das Stück so gewaltig gefunden, daß er geglaubt habe, ihm nichts Anderes nachfolgen

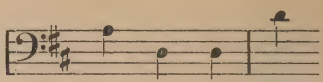
lassen zu können, ist insofern unhaltbar, als wir Beispiele genug dafür haben, daß sich sowohl in Kantaten, wie sonstigen seiner Werke hinter Anfangschören von größtem Ausmaß eine Reihe sicherlich weniger bedeutender Stücke finden. Es liegt viel näher, anzunehmen, daß die Michaeliskantate unvollendet liegen geblieben oder daß, außer eben diesem Chorstück, das übrige Werk, wie so Vieles seines Schöpfers, verloren gegangen ist. Nun zu diesem selbst! Es steht in der großen Bachausgabe als

Kantate Nr. 50 „Nun ist das Heil"

Nun ist das Heil.

Von den übrigen unterscheidet diese sich äußerlich dadurch, daß sie für Doppelchor, achtstimmig, geschrieben ist. Im Orchester wirken außer den Streichern dreifache Oboen, drei Trompeten und Pauken mit. Man sieht an der Verwendung so außergewöhnlicher Mittel, daß Bach etwas Besonderes zu schaffen beabsichtigte und er ist dieser seiner Absicht nichts schuldig geblieben. Die Anlage des Stückes soll hier wenigstens kurz beschrieben werden. Zunächst kommt der erste Chor zum Wort, durch dessen vier Stimmen sich das 28 Takte lange Hauptthema emporschwingt, das von seinem Beginn





bis über die lang ausgehaltene, die Unendlichkeit des Höchsten andeutende Note auf das Wort „Gott“ hinausreicht. Die Einsätze der vier Stimmen des ersten Chores erfolgen kanonisch und nach dem Gesetz der Fuge in Abständen von je acht Takten. Wenn der erste Sopran als die letzte der das Thema intonierenden Stimmen zu den andern drei getreten ist, erfolgt der Einsatz des zweiten Chores, der im Gegensatz zu dem ersten sofort mit seiner ganzen Masse auftritt, und eine Umkehrung des thematischen Hauptgedankens bringt. Mit ihm zugleich fällt das volle Orchester ein. Die dort verwendete dritte Oboe ist, wie immer, entweder durch Oboe d'amore oder, wo diese nicht vorhanden sein sollte, durch Englischhorn zu besetzen. Die Partie der ersten Trompete liegt stellenweise außerordentlich hoch und bedeutet eine heikle Aufgabe. In den bei Breitkopf und Härtel erschienenen Orchesterstimmen ist sie um eine Oktave tiefer wiedergegeben, als sie wirklich liegt, eine völlig unsinnige Maßnahme. Mit dem Einsatz des zweiten

Chores beginnt nun ein Spiel der Stimmen untereinander und gegeneinander, ein Kontrapunktieren und ein Auftürmen gewaltigster Steigerungen, das nur Weniges zum Vergleiche hat, es sei denn in einzelnen Werken von Bach selbst. Wie oft und in welch unerschöpflicher Gedankenfülle Bach die Themen gegeneinander ausspielt, wie er immer wieder auf Neues verfällt, und die erreichten Wirkungen durch noch größere übertrumpft, das macht diese Kantate zu einem Stück von seltener Großartigkeit. Von einer gewissen Schwierigkeit beim Vortrag soll noch gesprochen werden. Sie wird hervorgerufen durch die, wie bei fast allen achtstimmigen Chören, oft tiefe Lage der Singstimmen. Man hat vielfach versucht, hier durch Verwendung von Massenchören verbessernd einzuwirken, hat aber damit nur genau das Gegenteil von dem erreicht, was beabsichtigt war. Denn je größer der Chor ist, desto stärker werden ja auch die übrigen Stimmen und die gerade am tiefsten liegenden werden genau so zugedeckt, wie bei einer kleinen Besetzung. So habe ich die Kantate nie so eindruckslos vortragen hören, wie bei einem Musikfest unter dem genialen Felix Mottl, bei dem sich im Chor etwa 2000 Sänger befanden. Gerade diese Riesenzahl wurde dem Stück zum Verhängnis. Es gibt aber ein Mittel, hier Alles zu Gehör zu bringen, und dieses besteht darin, daß man den Chor dazu anhält,

nicht allein alles Figurenwerk martellato vorzutragen, sondern außerdem die Textworte und in ihnen ganz besonders die Konsonanten so scharf, als nur möglich auszusprechen. In diesem Fall hilft das Wort dem Ton, und die Energie, die den Vortrag erfüllt, wiegt tausendmal das auf, was durch einfache Vervielfältigung der Chorstimmen erreicht werden kann.

Gehen wir von diesem Stück, das in seiner Art einzig dasteht, zu anderen Vertretern der freien Chorkantate über. Ein sehr schönes Werk dieser Gattung ist die

Kantate Nr. 34 „O ewiges Feuer".

O ewiges Feuer.

Sie vereinigt viele Vorzüge, den nicht allzu großer Schwierigkeit im Chor, leicht faßlicher und eingänglicher Themen und ungewöhnlicher Knappheit und kann daher als ein nicht nur wertvolles, sondern auch dankbares Stück besonders hervorgehoben werden. Das Werk ist kein Original, sondern es stellt die Umarbeitung einer Trauungskantate dar, die verloren gegangen ist und von der sich heute im Wesentlichen nur feststellen läßt, daß sie umfangreicher war, als das jetzt vorliegende Stück. — Von diesem sind außer dem Autograph der Partitur eine Anzahl Stimmen vorhanden, die für die Kenntnis des Werkes große

Bedeutung haben, wenn sie auch nur einen Teil des Notenmaterials darstellen[1]).

Ein hervorragender Vertreter seines Gebietes ist die

Kantate Nr. 65 „Sie werden aus Saba Alle kommen".

Hier haben wir ein Werk großen Stiles vor uns, das bei sinngemäßer Wiedergabe seines Eindrucks auf die Hörer stets sicher ist. Die Grundtonart des Ganzen ist C-dur. Im Orchester werden, außer den Streichern, Flöten, Englischhörnern und Oboen in den Holzbläsern, zwei als Corno bezeichnete Blasinstrumente verwendet. Bei starker Besetzung des Chores ist es ratsam, die Zahl der Bläser wesentlich zu vermehren, einschließlich jener Hörner, deren man vier oder sechs nehmen darf; denn gerade sie spielen in dem klanglichen Gesangsbild die entscheidende Rolle. Gleich zu Anfang im Vorspiel zu dem strahlenden, festlich bewegten Eingangschor geben sie den Untergrund für die festliche Stimmung ab, die das ganze Werk beherrscht. Es ist bemerkenswert, daß Bach hier bei einem auf glänzende Freudigkeit angelegten Stück, das in C-dur steht, keine Trompeten verwendet hat. Diese wären bei der pastoralen Grundstimmung der

Sie werden aus Saba.

[1]) Die nach diesen richtiggestellte Partitur der Kantate ist im Wiener Philharmonischen Verlage erschienen. In der Bachausgabe finden sich verschiedene mangelhafte Angaben.

Kantate zu laut, zu kriegerisch. Betreffs der Hörner sei auf das Seite 275 Folgende verwiesen.

Bei der Wiedergabe des ersten Chorstückes ist darauf zu achten, daß die tiefliegenden Auftaktnoten der Einsätze deutlich gesungen werden. Dies wird meistens übersehen, und dann kommt die Anordnung Bachs nicht zu Gehör, die Chorstimmen nacheinander kanonisch eintreten zu lassen. Daß der Kanon der in dem Text enthaltenen Vorstellung entspringt, daß Alle den gleichen Weg gehen, um sich schließlich in der Lobprei ung des Christuskindes zu vereinigen, liegt auf der Hand. Auch ist es unverkennbar, wie das Figurenwerk der weit ausgesponnenen Chorfuge das Funkeln und Klirren des Goldes wiederspiegelt; wenn dann gegen den Schluß hin mitten in das Stimmengewühl der Fuge die Blasinstrumente wieder ihr lustiges Anfangsthema ertönen lassen, scheint der Jubel ins Unermeßliche zu gehen. Auf den inhaltlich wie klanglich hervorragenden Eingangschor folgt ein kleiner Choral auf die Weise: „Puer natus in Bethlehem". Diesen sollte man unmittelbar an den vorhergehenden Chor anschließen, ohne Pause; er müßte im Gegensatz zu dem vorangehenden Stück ganz leise, mit dem Ausdruck der Demut vorgetragen werden. Dies ist aber nicht ganz leicht. Nur der mit den Eigentümlichkeiten der Singstimme vertraute Fachmann weiß, wie viele Schwierigkeiten es bereitet, unmittelbar nach einer etwas aus-

gedehnten Kraftleistung ein pianissimo durchzusetzen. Daher dürfte die beschriebene Art der Ausführung nur mit einem gut geschulten Chor möglich sein. Die auf den Choral folgende Baß-Arie „Gold aus Ophir" gehört nicht zu den hervorragenden Stücken aus Bachs Füllhorn. Man könnte sie zur Not fortlassen, ohne dem Ganzen zu schaden. Dagegen ist die nächste Arie, eine solche für Tenor, unter Verwendung der solistisch behandelten Orchesterinstrumente, ein außerordentlich wertvolles und dankbares Stück, vorausgesetzt, daß die Bläser in vollem Umfange den an sie gestellten Anforderungen genügen. Der Choral der das Werk abschließt, bietet zu besonderen Erörterungen keinen Anlaß.

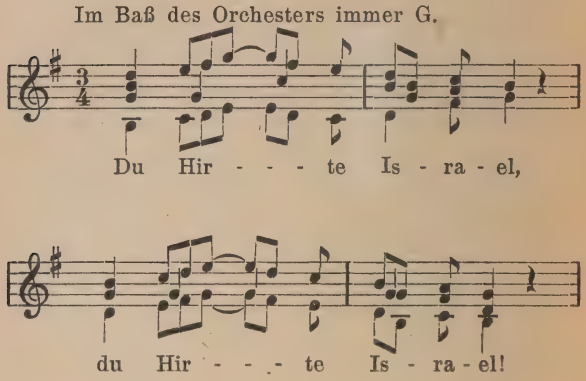
Eines der herrlichsten Stücke, die Bach uns geschenkt hat, ist die

Kantate Nr. 104 „Du Hirte Israel".

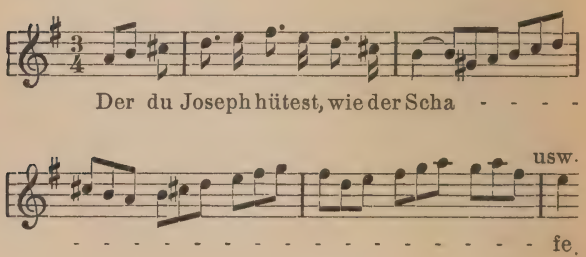
Du Hirte Israel.

Sie ist erfüllt von einem unwiderstehlichen Melodienzauber und von Klangschönheit, so daß sie mit Recht zu den Lieblingsstücken des ernsten Musikpublikums zählt. Die echt Bachsche Größe und geradezu Mozartsche Liebenswürdigkeit, die den ersten Chor erfüllen, finden sich derart vereint nicht leicht in einem anderen Werke. Die Kantate wird so häufig aufgeführt, daß Erläuterungen über ihre Wiedergabe eigentlich hier kaum am Platze erscheinen, und doch sind sie nicht überflüssig, insofern man das Werk oder doch bestimmte

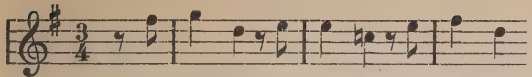
Stellen darin fast nie richtig vorgetragen hört. Dies bezieht sich ganz besonders auf den Eingangschor, der nach der üblichen orchestralen Einleitung mit dem warmen, ausdrucksvollen Thema (hier nur schematisch wiedergegeben):



einsetzt, nach dessen Textworten die Kantate benannt ist. Bald aber tritt ein zweites Thema auf



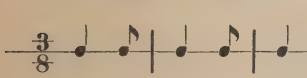
und dann noch ein drittes



Später, im Verlauf des Chorstückes, kommen nun die Triolen des hier als zweites aufgeführten Themas mit dem dritten und den punktierten Achteln aus dem Anfang des zweiten gleichzeitig zu Gehör. Und hier beginnt die Schwierigkeit im Vortrag des Stückes, die darin besteht, diese drei verschiedenen Achtelwerte so herauszubringen, daß sie sich voneinander abheben. Ich weiß sehr wohl, daß es von vielen Musikwissenschaftlern als eine unumstößliche Tatsache hingestellt wird, Bach

habe die Notierung

so aufgefaßt, wie wir heutzutage den Rhythmus

 deuten, also

gleich unseren Triolen. Das ist sicher im Allgemeinen richtig; jedoch paßt es durchaus nicht immer, um so weniger aber, wenn wie hier, aus der Handschrift hervorgeht, daß die Achtel nicht gleichzeitig hervorgebracht werden, son-

dern durch ihre Verschiedenheit eine ganz bestimmte künstlerische Wirkung ausüben sollen. Wird die angedeutete Rhythmisierung streng durchgeführt, so ist die Wirkung des Stückes eine außerordentliche, während es ohne diese Maßnahme nur etwa so klingt, wie hundert andere hübsche und melodiöse Chorstücke. (Vgl. Band I, Seite 75.)

Noch einen weiteren Punkt, der häufig Irrtümer hervorruft, müssen wir erwähnen, wenn wir uns mit dem Eingangschor dieser Kantate beschäftigen. Es betrifft das Orchester. Dieses setzt sich aus den Streichern, zwei Oboen und einer dritten mit diesen zu einer Gruppe vereinigten Stimme zusammen, die in der Partitur als Taille bezeichnet ist. Es besteht bei fast allen Dirigenten eine Unklarheit darüber, wie man diese besetzen soll; eine Unklarheit, die sich noch dadurch vergrößert, daß bei Anfragen häufig die Antwort erfolgt, es handele sich um ein altes, nicht mehr im Gebrauch befindliches Instrument. Hiervon ist aber nicht die Rede. Ein solches namens Taille hat es nie gegeben; man bezeichnet vielmehr mit diesem Wort eine Stimme des Orchesters in der Mittellage, die, je nachdem sie zu den Bläsern gehört, durch solche, oder wenn sie zu den Streichern zählt, aus deren Mitte besetzt wird. So würde man im vorliegenden Falle die ohnehin später in Tätigkeit tretenden Oboi d'amore verwenden, kann aber auch Englischhörner nehmen. Selbst ein modernes

Die Taille im Orchester.

Instrument wie z. B. das Heckelphon wäre hier zu dulden. Der Bezeichnung einer Mittelstimme als Taille werden wir auch noch bei anderen Kantaten begegnen.

An den Chor schließen sich ein Rezitativ und eine sehr schöne Arie des Tenors an, die von zwei Oboi d'amore begleitet wird. Wie im Anfang die Stimmen auf die Textworte: „Verbirgt mein Hüter sich" sich gleichsam eine hinter, oder genauer gesagt, unter der anderen versteckt, das spricht deutlich die Sprache ihres Schöpfers. Wieder folgt ein Rezitativ, und danach eine der schönsten Arien, die Bach geschrieben hat, ein Stück für Bariton, wegen seiner wundervollen Melodik berühmt und bewundert. Und trotzdem darf man sich über diese Nummer keiner Täuschung hingeben; so leicht faßlich sie klingt, ist sie dennoch für den Sänger außerordentlich schwierig. Der breite Strom der Melodie liegt nämlich, was dem Zuhörer nicht zum Bewußtsein zu kommen pflegt, nicht in der Singstimme, sondern einzig im Orchester. Der Solist hat schwierige Stellen und unbequeme Lagen, besonders nach der Tiefe zu, in Menge zu überwinden.

Der kleine Schlußchoral der Kantate hält die beschauliche pastorale Stimmung fest, die bisher das Werk erfüllte. Es möge beim Vortrag auf die kleine Figuration in der Altstimme geachtet werden, die bei den Worten „Zum frischen Wasser er mich führt" zart die Wellenbewegung andeutet.

Auf eine gewisse innere Verwandtschaft zwischen den Hauptstücken dieser Kantate und dem Chor „Doch mit dem Volk Israel“ in Händels Israel in Ägypten hat Kretzschmar in seinem „Führer durch den Konzertsaal“ hingewiesen.

Der Nummer nach folgt auf dieses Prachtstück in der Bachausgabe die

Kantate Nr. 105 „Herr gehe nicht ins Gericht“.

Herr, gehe nicht ins Gericht.

Im Gegensatz zu dem Anfangschor der Kantate Nr. 104 ist der in diesem Werk ein ziemlich sprödes, ernstes Stück, dessen Bedeutung weniger in einer einschmeichelnden Melodik, als vielmehr in dem charakteristischen, harten Ausdruck liegt, der der Vorstellung des unerbittlichen Gottesgerichtes entspricht. Scheint dieses selbst aus den Tönen der Chornummer zu sprechen, so malt uns Bach nicht minder greifbar die Angst des Sünders in der zweiten Nummer, der Sopran-Arie: „Wie zittern und schwanken der Sünder Gedanken“. Die Arie hat Bratschen, Violinen und eine solistisch behandelte Oboe zur Begleitung, die Bässe, und infolgedessen auch die Orgel oder das Cembalo, pausieren. Dadurch fehlt jede feste Grundlage und der Sinn der Textworte kommt so ganz besonders auffällig zum Ausdruck. Die Anführung der ersten Gesangstakte

genügt, um darzutun, wie die Singstimme und die Oboe das Schwanken, die Streicher dagegen das Zittern malen. Ein ausgezeichnetes Stück der Kantate ist das bald auf die Arie folgende Arioso des Baritons, das ein in den Bachschen Werken besonders oft auftretendes Leitmotiv, das der Sterbeglocken aufweist. Die pizzicato von den Bässen gespielten, hin- und herpendelnden Figuren kommen in der Bachschen Musik,

sobald vom Sterben und Begraben die Rede ist, ungezählte Male vor.

Ganz ausdrücklich, weil er seinesgleichen nicht viele hat, ist der Schlußchoral der Kantate der Beachtung wert. Das Orchester malt hier, indem es von aufgeregten Rhythmen nach und nach zu vollkommener Ruhe übergeht, den Eingang zum ewigen Frieden. Das ist vom rein künstlerischen Standpunkt aus so meisterhaft gemacht, daß es allein schon diesen Choral an eine hervorragende Stelle rückt. Aber auch nach der technischen Seite hin bedeutet er insofern ein Stück von ungewöhnlichem Interesse, weil er einen Beweis dafür liefert, daß die Fermaten am Schluß der Choralzeile durchaus nicht unbedingt ein Zeichen für längeren Aufenthalt an solchen Stellen zu gelten haben. Es ist darauf bereits früher hingewiesen worden. (Vgl. S. 137 dieses Bandes.)

Zu den Kantaten der freien Art, die durch besondere Eigenschaften hervorragen, zählt auch die

Kantate Nr. 19 „Es erhub sich ein Streit".

Es erhub sich ein Streit.

Man kann dieses Werk nicht betrachten, ohne seines gleichnamigen Bruders zu gedenken, der großen Chorkantate von Johann Christoph Bach. Jene behauptet neben der genialen Schöpfung Johann Sebastians ihren Rang als ein ausgezeichnetes Stück. Die Steigerung im Chor, wie im Orchester ist so gewaltig, daß nur ein Künstler von hoher Bedeutung der Urheber

dieser Musik sein kann. Das, was die Kantate Johann Sebastians vor der seines Onkels auszeichnet, ist die noch knappere Fassung und der hinreißende Schwung, die ihr zu eigen sind. Das gewichtigste Stück des Ganzen ist der Eingangschor. Schon die orchestrale Ausstattung läßt keinen Zweifel darüber, daß es sich um eine Nummer großen Stiles handelt. Das Festorchester mit dreifachen Oboen, Trompeten und Pauken kommt zur Verwendung. Infolgedessen ist es auch keineswegs überraschend, daß die Nummer in C-dur steht.

Wir müssen hier für einen Augenblick von dieser Kantate im Besonderen abschweifen, um etwas zu erwähnen, was auf viele ältere Chor- und Orchesterwerke anzuwenden ist. Es handelt sich um die Wahl der Tonart bei gewissen Stücken. Nämlich fast immer, wo Trompeten angewandt werden, stehen die in Frage kommenden Stücke in C- oder in D-dur. Der Ausnahmen sind verschwindend wenige. Das rührt davon her, daß zu Bachs Zeit die Trompeten fast ausschließlich in der C- oder D-Stimmung verwendet wurden. So war man, wenn solche Instrumente überhaupt in Tätigkeit treten sollten, einigermaßen an die Tonart gebunden. Wie weit das geht, läßt sich an Werken zeigen, bei denen man auf den ersten Blick an den Einfluß solcher rein technischen Überlegungen gar nicht denken würde. Es liegt nahe, daß, da Bach häufig Stücke aus Kantaten für größere Werke benutzte, er, wenn

C- und D-dur aus Rücksicht auf die Trompeten.

diese zufällig Trompetenstimmen enthielten, für die anderen einigermaßen an die Paralleltonarten von C- oder D-dur gewiesen war. So ist es in hohem Maße wahrscheinlich, daß Bach bei der H-moll-Messe für die Wahl der Grundtonart durch die Verwendung mancher D-dur-Stücke aus Kantaten gebunden gewesen ist.

In unserer Kantate haben die Trompeten und Pauken einen ausgesprochenen kriegerischen Charakter. Sie rufen zum Angriff gegen den höllischen Feind. Unzählige Male ringelt sich die rasende Schlange in den Chorstimmen empor, um ebensooft von den Fanfaren der himmlischen Heerscharen zurückgeworfen zu werden. Geradezu drastisch ist die Stelle, wo bei den Worten „Aber Michael bezwingt" dem Toben mit einem wuchtigen Paukenschlag der Garaus gemacht wird. Daß Bach nachher den ganzen Anfang des Chores wiederholt, ist, wie Schweitzer richtig bemerkt, nicht sehr logisch; aber die Zuhörer werden an dieser Wiederholung immer ihre Freude haben. Das Stück, das auf den ersten Anblick sehr schwierig zu sein scheint, erfüllt diese Befürchtung nicht. Das Orchester ist einfach und der vokale Teil ist für einen einigermaßen geschulten Chor verhältnismäßig leicht. Zu beachten ist nur, daß bei der fast ununterbrochenen Herrschaft eines sehr charakteristischen Figurenwerks die Sänger nach und nach leicht in der Anwendung der hierbei erforderlichen Energie nachlassen. Besonders pflegt das im Mittelteil des Stückes der

Fall zu sein. Es ist durchaus nötig, daß der ganze Eingangschor von Anfang bis zum Ende in einem sich nicht für einen Augenblick abschwächenden fortissimo unter schärfster Aussprache des Textes und streng durchgeführtem martellato in den Stimmen vorgetragen wird. Was das Zeitmaß betrifft, so möge geraten werden, dieses nicht zu überstürzen. Ich habe den Chor nie schneller singen lassen, als etwa den halben Takt zu $\dot{\text{d}}. = 69$ nach dem Metronom. Fast immer waren die Hörer erstaunt darüber, wie der Chor es fertig brachte, in angeblich solch raschem Zeitmaß das Stück vorzutragen. Der Irrtum stammt daher, daß bewegte Musik, von einer großen Masse ausgeführt, immer viel schneller klingt, als sie wirklich vorgetragen wird. Nimmt man aber das Zeitmaß bei diesem Chor zu rasch, so verliert er außerordentlich an Wucht, und, was dasselbe bedeutet, an eindringlicher Wirkung.

Die zweite geschlossene Nummer der Kantate, eine Sopranarie, ist ein reizendes, melodisch einfaches, aber nicht gerade bedeutendes Stück, das man im Notfall auslassen könnte. Prachtvoll aber ist die darauffolgende Tenorarie, die wir uns etwas näher ansehen müssen. Die Arie ist in ihrem Aufbau ziemlich kompliziert, und kann nur dann zur Geltung gelangen, wenn der Dirigent es versteht, das Wesentliche in dem Satz in den Vordergrund zu bringen. Dazu muß man sich vor Allem darüber klar sein, daß die Singstimme durchaus nicht immer

dieses Wesentliche ist. Es herrschen drei verschiedene, völlig gleichwertige Faktoren in der Arie, von denen ein jeder zu seinem Recht kommen muß. Das, was der Sänger vorzutragen hat, ist verhältnismäßig einfach und tritt fast von selbst in die Erscheinung, soweit nicht einige tief liegende Stellen hierfür ein Hindernis bedeuten. Nun aber das Orchester! Das Motiv, das dort durch die ganze Arie durchgeführt ist, gehört zu den Bachschen Leitmotiven. Wir finden es sehr häufig, wenn Bach einen Text vertont, in dem von Engeln die Rede ist. Schweitzer bezeichnet es kurzweg als das Engelmotiv, und leitet aus dieser Anschauung u. A. sehr geistvoll ab, wie die Hirtenmusik im Weihnachtsoratorium aufzufassen ist, in der es die Hauptrolle spielt. Es gehört zu den sogenannten rhythmischen Motiven, d. h. es kehrt oft, wenn auch mit geringen Verschiedenheiten in der Melodieführung, so doch immer unter strenger Beibehaltung seines Rhythmus auf. Hier durchzieht es, wie gesagt, die ganze Arie. Aber noch ein dritter Bestandteil dieses Stückes ist vorhanden und zwar ist das der Choral: „Herzlich lieb hab' ich dich", der gegenüber den Streichern, die das Engelmotiv vertreten, von der Trompete vorgetragen wird. Es ist nicht überall ganz einfach, die Wiedergabe völlig so durchzuführen, daß alle drei Hauptgedanken, aus denen sie besteht, deutlich hervortreten; gelingt es aber, so ist der Eindruck des Ganzen ein außerordentlicher. Freilich ist

noch ein Punkt dabei zu bedenken. Die Arie ist sehr lang, und dies ist daher der Fall, daß der ganze erste Teil des Chorals, den die Trompete spielt, wiederholt wird; sollte der Wunsch zu einer Kürzung vorliegen, so ist diese sehr leicht dadurch zu bewerkstelligen, daß man die Wiederholung ausläßt. Für den, der das Stück nicht genau kennt, ist der Sprung nicht zu bemerken.

Der Schlußchoral, einer der nicht zahlreichen, die im $^3/_4$ Takt stehen, ist vom musikalischen Standpunkt aus sehr einfach, enthält aber in der fünften und sechsten Zeile einige Unbequemlichkeiten der Lage für den Sopran, die die Aufmerksamkeit des Dirigenten erfordern.

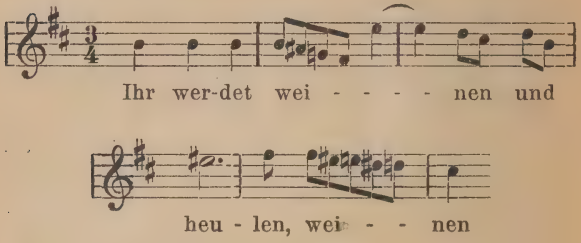
Die Kantate ist zum Michealisfest geschrieben, und, von ihrem musikalischen Wert abgesehen, auch dadurch interessant, daß der ihr zugrunde liegende Text der erste ist, den Bachs späterer Hauptpoet Henrici, alias Picander für ihn gedichtet hat.

Unter den freien Chorkantaten möge noch eine Erwähnung finden, ebenfalls ein Werk von großer Eigenart. Jedoch nicht allein deshalb ist hier von ihm zu sprechen; man müßte ja sonst die Mehrzahl aller Kantaten anführen; es handelt sich aber hier um weitere Fragen der technischen Wiedergabe, die in anderen gleichartigen Schöpfungen Bachs ebenfalls auftreten, so daß wir in diesem Stück wieder einen Vertreter für eine Anzahl seiner Gattung vor uns haben. Es ist die

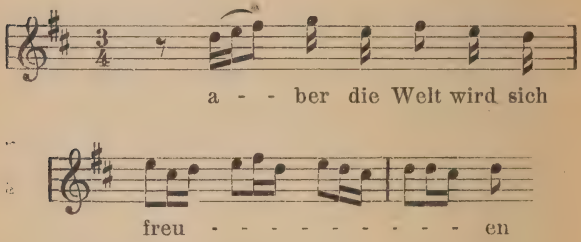
Ihr werdet weinen und heulen.

Kantate Nr. 103 „Ihr werdet weinen und heulen".

Das Werk besteht im Wesentlichen aus vier Nummern, einem Eingangschor, zwei Arien und dem Schlußchoral. Im ersten Chor werden zwei Hauptthemen gegeneinander ausgespielt. Das erste



und das zweite



In dem die Kantate eröffnenden instrumentalen Satz bringt Bach ausschließlich das Freudenthema, jeden trüben Gedanken zunächst ausschaltend; so stellt er den Grundcharakter des ganzen Werkes sogleich fest. Man lasse im Chor beim ersten Thema die

chromatisch absteigenden Noten im äußersten legato, ja, fast etwas ineinander gezogen, singen. Das zweite Thema gehört, wie das in der vorigen Kantate auftretende der Engel zu den rhythmischen Motiven; Schweitzer bezeichnet es als das Freudenmotiv. In der Tat tritt

der Rhythmus

in unzähligen Fällen ein, wo in der Bachschen Musik die Freude herrscht. Er wird uns in dieser Kantate bei einem solchen Anlaß nochmals begegnen. In der Mitte des ersten Chors steht ein Rezitativ für den Baß. Ob dieses vom Solisten oder vom Chorbaß vorzutragen ist, darüber schweigt die Partitur. Man mag es je nach Möglichkeit und Empfinden einrichten. Im Orchester findet sich Flauto piccolo vorgeschrieben. Aber dieses Instrument ist tonlich häufig nicht ausreichend. Nimmt man ihrer zwei, so erlebt man fast immer, daß diese untereinander nicht stimmen, und es entstehen Töne von schwer erträglicher Unreinheit. Nun hat aber ein Versuch ergeben, daß diese Unreinheit verschwindet, wenn man statt zwei solcher Flöten deren fünf oder sechs nimmt. Man braucht bei genügend starker Besetzung aller übrigen Stimmen nicht zu fürchten, daß dann die kleine Flöte etwa zu laut klingt. Im Gegenteil, sie verliert etwas von ihrer Schärfe, aus Gründen, die mehr auf dem Gebiet der Physik, als der Tonkunst liegen; die

kleinen Verschiedenheiten der Tonhöhe, die bei zwei dieser Instrumente sehr auffällig sind, scheinen dann einander zu decken. Jedenfalls wollte ich es nicht unterlassen, auf diesen Punkt hingewiesen zu haben. Im Übrigen bedarf es kaum einer Erwähnung der unvergleichlichen Art, in der Bach in diesem Chor die beiden Hauptthemen gegeneinander verwendet und immer wieder neu zu gruppieren weiß.

Die Alt-Arie, die auf den Eingangschor folgt, ist ein ganz einfaches Stück, das keine Erläuterung braucht. Ebenso ist es eigentlich mit der Tenor-Arie, bei der eine Trompete im Orchester mitwirkt, woraus sich ohne Weiteres folgern läßt, daß sie aus D-dur geht. Da das Stück im Zeichen der Freude steht, baut es sich musikalisch auf dem rhythmischen Leitmotiv auf, das bereits für den ersten Chor von wesentlicher Bedeutung war. Auf die Arie folgt der vorher erwähnte Choral, der sich vor den meisten seinesgleichen in Bezug auf seine Gestaltung nicht auszeichnet.

Zu den Kantaten, die besonders Chorvereinen von nicht allzuhoher Leistungsfähigkeit zu empfehlen sind, zählt die

Kantate Nr. 79 „Gott, der Herr, ist Sonn und Schild".

Gott, der Herr.

Es soll hier auf das Werk selbst nicht weiter eingegangen werden, weil es sich im Sinne der Technik nicht wesentlich von anderen Werken

seiner Art unterscheidet, über die hier bereits ausführlich gesprochen worden ist. Nur Eines möge Erwähnung finden. Bach verwendet in den Chornummern auch dieser Kantate die Blechinstrumente, die er als Corno bezeichnet, Darunter ist, wie bereits früher erwähnt, nicht unser modernes Horn zu verstehen; auf diesem wäre das, was in dieser Kantate gefordert wird, bei der vorgeschriebenen Stimmung nur unter besonders günstigen Verhältnissen ausführbar. Da wir aber später, bei der Beschäftigung mit den größeren Werken, diesen Punkt noch-einmal ausführlich erörtern müssen, sei jetzt schon im Voraus auf das hingewiesen, was dort zu sagen sein wird und auf alle ähnlichen Fälle paßt.

In den bis jetzt angeführten Kantaten dürfte das Wesentlichste von dem vorgekommen sein, was überhaupt bei solchen Werken zweifelhaft sein könnte. Gemeint sind damit nur Fragen technischer Art. Wir wenden uns nun zu der anderen Gattung Bachscher Kirchenwerke, den Choralkantaten.

Es gibt deren, die in sämtlichen Nummern auf dem Choral aufgebaut sind, und andere, bei denen er nur im Eingangschor und als der übliche Abschluß verwendet wird; dazwischen sind noch manche Spielarten vorhanden. Wir beginnen bei unseren Betrachtungen dieser Art Werke mit demjenigen, das die Gattung am reinsten darstellt, mit der

Kantate Nr. 4 „Christ lag in Todesbanden".

Choral-kantaten.

Die Dichtung, die dem Werk zugrunde liegt, ist von Luther; es ist begreiflich, daß Bach durch die herrliche Sprache, die er vorfand und den Reichtum an Gedanken und Bildern in ungewöhnlicher Weise angeregt wurde und daß so aus seiner Fantasie ein Werk von dieser Großartigkeit hervorging.

Christ lag in Todesbanden.

Mag man die ganze Kantate als eine Choralbearbeitung auffassen, mag man sie als ein Variationenwerk bezeichnen oder sonst einen Ausdruck zu finden versuchen, der ihrer ebenso geistvollen wie auf tiefstem Empfinden beruhenden Gestaltung gerecht wird, es dürfte kaum gelingen, ihren überreichen Inhalt einer überlieferten Form entsprechend einzureihen.

Die sieben Verse des Lutherschen Gedichtes hat Bach derart in Musik gesetzt, daß jeder von ihnen ein abgeschlossenes Tonstück darstellt, dessen Stimmung zu der des Nebenverses in ausgesprochenem Gegensatz steht. Wie die Durchführung eben dieser Gegensätzlichkeit gelungen ist, das bleibt um so erstaunlicher, als in dem ganzen umfangreichen Werk, dessen Wiedergabe mehr als eine halbe Stunde beansprucht, thematisch und motivisch fast nichts verwendet ist, als der Choral, von dem sie den Namen trägt. Sehen wir, um dieser Tondichtung gegenüber irgendeinen Standpunkt zu gewinnen, selbst wenn dieser nicht völlig ihren Charakter kennzeichnet, die Kantate als ein Variationenwerk

an, so fällt schon bei oberflächlicher Betrachtung der Partitur in die Augen, wie unendlich geistvoll der Choral in wechselnden Farben verwendet ist und das stets in Beziehung auf den Text. Man könnte etwa sagen, daß Bach gleichsam die überkommene Form der Variation auf den Kopf gestellt hat, indem er mit dem kompliziertesten Gebilde dieser Art beginnt und immer einfacher wird, bis schließlich der Choral in der Urgestalt übrig bleibt. Die Entwicklung geht also genau umgekehrt vor sich, wie man es erwartet. Daß zwischen die mehrstimmigen Chorstücke einzelne für eine Stimme im Besonderen eingeschaltet sind, ändert nichts an dem Gesamtbild.

Das Werk wird durch eine instrumentale Einleitung eröffnet, die, wie wir es ja schon bei anderen Kantaten gefunden haben, als Sinfonia bezeichnet ist. Wir wissen, daß mit diesem Audsruck keineswegs ein mehrsätziges Stück gemeint ist, sondern daß es sich um wenige vorbereitende Takte handelt, eine Anordnung, die aus Italien gekommen und auch bei den deutschen Tonsetzern üblich geworden war. Diese Sinfonia aber ist auch der einzige Anklang fremdländischer Art in unserm Werk, das in seiner Kraft und seinem Ernst durchaus deutsch ist.

Schon die Einleitung zeigt, wie großzügig und bis in alle Einzelheiten der Plan zu der Kantate durchdacht ist. Um den gewaltigen Bau schildernd einigermaßen zu über-

blicken, ist es nötig, daß wir uns den Choral vor Augen führen, der das thematische Element des Ganzen bildet. Er lautet:

Die beiden ersten Noten (s. Nr. 1a), die sich in dem Intervall eines halben Tones nach unten senken, treten in den ersten Violinen bereits im ersten Takte auf, während die Bässe sofort das Motiv in der Gegenbewegung bringen. Vom dritten Takt an tritt dieses noch deutlicher

hervor, um hierauf im fünften der Melodie der ersten Choralzeile den Weg zu bahnen, die nunmehr in ihrer Urform auftritt, In den folgenden Takten hat die zweite Hälfte eben dieser Choralzeile die Führung; die aufsteigenden Achtelnoten sind nichts als die dritte, vierte und fünfte Note des Themas.

Haben wir also bereits in der Einleitung den Choral selbst als feststehendes Grundelement des melodischen Gehalts vor uns, so wird dieses in dem nun beginnenden ersten Chorstück noch schärfer hervorgehoben. Der Satz bringt den ersten Vers des Chorals. Die Anordnung ist, soweit sich das in wenigen Worten umschreiben läßt, derart, daß die Unterstimmen mit dem Thema der jeweiligen Choralzeile in Achtel und Viertelwerten präludierend kontrapunktieren, oft in der Form des strengen Kanons, manchmal freier, und daß schließlich immer der Sopran mit der jeweils fälligen Choralzeile in halben Noten einsetzt, Alles krönend. Das Stück läuft in dieser Art in einem Tonsatze von nicht zu überbietender Kühnheit weiter bis zur letzten Choralzeile. Von hier an ändert sich das Bild, insofern nunmehr der Sopran keine besondere Stellung mehr einnimmt, sondern einheitlich mit den übrigen Chorstimmen verwendet ist. Das liegt daran, daß es sich dabei um die musikalische Verkörperung des Wortes „Halleluja" handelt. Und immer, wenn das der Fall ist oder sonst ein Abschlußwort auftritt, pflegt Bach diesem eine

ganz besondere, von dem übrigen Satz abweichende Behandlung zuteil werden zu lassen. Das zeigt sich hier, wenn zum Schluß des riesigen Stückes Alles nur noch auf den Text „Halleluja" gesungen wird. Man muß die letzte Zeile des Chorals in ihrer Urform betrachten und sehen, was Bach aus diesen fünf Noten heraus erfunden hat (vgl. Nr. 2 a), um es ganz zu verstehen, wie genial dieser Teilschluß ist, der in seiner Leidenschaftlichkeit und seiner kontrapunktischen Ausgestaltung alle Grenzen zu sprengen scheint. Daß in diesem Halleluja auch noch andauernd die erste Choralzeile gegen die letzte ausgespielt wird, sei nebenbei bemerkt. Der Halleluja-Schluß trägt die Überschrift Alla breve. Das ist aber nicht etwa so aufzufassen, als ob der Dirigent hier halbe Takte anzugeben hätte. Das würde das Zeitmaß bis zur Unausführbarkeit des Notentextes steigern. Es ist hier wie vorher in Vierteln zu taktieren, nur etwas bewegter, als es bis dahin der Fall war.

Auf den stürmischen Jubel dieses Stückes folgt ein Satz von durchaus anderer Färbung, der aber an Wert seinem Vorgänger in keiner Weise nachsteht und zwar ein Stück für Sopran und Alt, als Duetto bezeichnet. Diese Benennung bedeutet keineswegs, daß die Ausführung zwei Solisten anheim zu fallen hat. Das muß erwähnt werden, weil bei manchen Aufführungen in dieser Weise verfügt worden ist. Die Mitwirkung von Solisten ist von Bach

in diesem Werk nicht vorgesehen. Spräche nicht die ganze Anlage dafür, daß es einzig dem Chor gehört, so müßte grade bei dieser Nummer die Tatsache zu denken geben, daß mit dem Sopran ein als Cornetto bezeichnetes Instrument, mit dem Alt eine Posaune im Einklang musiziert. Diese beiden Instrumente werden verwendet, weil sie ohnehin zum Rüstzeug der Partitur gehören, die im Orchester außer den Streichern eben Cornetto und drei Posaunen aufweist; in dem ersten Chor sind sie alle beschäftigt. Bei den Streichern finden wir, den ersten und zweiten Violinen entsprechend, auch erste und zweite Bratschen; diese Anordnung, aus einem Brauch des 17. Jahrhunderts übernommen, hat Bach auch in anderen Kantaten verwendet. Unter Cornetto haben wir jenes alte Instrument zu verstehen, das man als Zinken bezeichnet. Dieser gehört zur Klasse der Holzbläser. Sein Ton ähnelt dem eines Horns mit etwas dumpfem Charakter. Die Zinken sind meist aus Holz, hie und da auch aus Elfenbein angefertigt und haben die Form einer etwas gebogenen Röhre. Sie werden von oben her, also wie z. B. die Oboen, angeblasen. Es finden sich auch Exemplare, die mit Leder überzogen und dann durch kunstvolle Arbeit verziert sind. Wir ersetzen den Zinken am Besten durch ein Flügelhorn oder ein Kornett in B[1]).

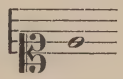
Was ist Cornetto bei Bach?

[1]) In kleineren Städten, wo man vielleicht keinen Spieler für das Flügelhorn oder das B-Kornett zur

Daß ein solches Instrument zur Verstärkung des Chorsoprans, besonders, wo dieser mit einem Choral auftritt, verwendet wird, finden wir bei Bach auf Schritt und Tritt. In dem Duett aber, mit dem wir uns jetzt beschäftigen, müßte dieses Cornetto die Partie der Solistin mitspielen, wenn das Stück tatsächlich für zwei einzelne Stimmen geschrieben wäre. Dergleichen kommt aber bei Bach nie vor. Soll einmal eine einzelne Stimme den Choral vortragen, und orchestral gestützt werden, so nimmt Bach dazu eine Oboe, eine Flöte oder ausnahmsweise, wenn es sich um einen unbearbeiteten Choral handelt, das als Corno bezeichnete Instrument, wie wir es in der Kantate Nr. 60 gesehen haben. Die Posaune kann als Stütze von Einzelstimmen ohnehin nicht in Frage kommen. Es handelt sich also in dieser Nummer um ein Chorstück und es bleibt nur noch zweifelhaft, ob es stark oder leise vorzutragen sei. Die mitgehenden Instrumente könnten auf das Erstere schließen lassen, während der ganze Charakter der Nummer eigentlich darauf hinweist, daß sie nicht nur um des Gegensatzes zum Vorher-

---

Verfügung hat, wird man am Ende doch wohl auf die Trompete zurückgreifen müssen, wenn man es nicht vorziehen sollte, die beiden im Einklang mit den Singstimmen verzeichneten Instrumente einfach wegzulassen. Für den Fall, daß eine Trompete verwendet wird, möchte ich vorschlagen, dieser dann durch Einschieben eines Dämpfers in die Stürze ihren selbst im piano hier noch zu auffälligen Glanz zu nehmen.

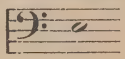
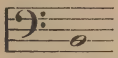
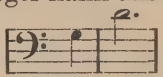
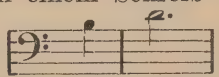
gehenden willen, sondern auch wegen des ihr unterliegenden Textes mit dem Ausdruck der Bangigkeit, der Verängstigung wiederzugeben sei. Bei den Aufführungen, die ich geleitet habe, ist dieses zweistimmige Stück, eines der genialsten, die es gibt, in der zuletzt angedeuteten Weise gesungen worden. Auf die harmonische Kühnheit, mit der die Schlußkadenz gegen das festliegende  der beiden Stimmen anschlägt, sei noch besonders hingewiesen. Der thematische Gehalt dieses zweiten Verses ist wiederum nichts, als der Choral, der über einem in Achteln auf- und abschreitenden Basse dahinzieht (vgl. 1a bei dem Notenbeispiel S. 204, im Hinblick auf den Anfang der Nummer).

Waren zuletzt der Sopran und der Alt beschäftigt, so fällt der folgende, der dritte Vers einzig dem Tenor anheim. Die wilden Figuren des Orchesters, die durch die ganze Nummer, wenige Takte ausgenommen, einherstürmen, bestehen, wie auch im Einleitungschor, aus dem Anfangsmotiv der Grundmelodie. Der Tenor singt den Choral einstimmig. Der leidenschaftliche Charakter des Teiles wird bei dem Wort „Tod'sgewalt" für zwei Takte unterbrochen; man möge diese im Gegensatz zu dem Übrigen plötzlich piano singen lassen.

Beim vierten Vers tritt wieder der ganze Chor auf. Die Ausgestaltung erinnert hier in-

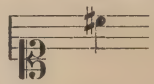
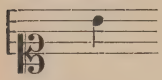
sofern etwas an den ersten, als auch dort je drei Stimmen den Inhalt der zu erwartenden Choralzeile in schnellen Noten kontrapunktisch gegeneinander vortragen, während die vierte dann den Choral in unveränderter Form und breiten Notenwerten ausspielt. Diesmal ist es nicht der Sopran, sondern der Alt, der das letzte Wort hat. Abweichend von der Art, wie der Choral im ersten Chor behandelt wird, ist das Vorgehen hier. Die Textworte: „Es war ein wunderlicher Krieg" veranlassen Bach dazu, das Thema der ersten und der zweiten Zeile nicht in die gleiche Stimme zu legen, sondern jedesmal zwei Chorgruppen, den Krieg andeutend, gegeneinander zu verwenden. Im Anfang kämpfen der Sopran und der Tenor; später ändert sich die Verteilung, insofern auch der Baß noch hinzutritt. Der Alt liegt hie und da reichlich tief und es wird kein Verbrechen sein, wenn man ihm die Alt-Posaune zur Verstärkung mitgibt. Sehr zu beachten ist der Vortrag der Stelle: „wie ein Tod den andern fraß". Es dürfte hier von guter Wirkung sein, die Stimmen an Kraft auffällig abnehmen, aber mit den Worten: „ein Spott" um so energischer, besonders auch in Bezug auf das Sprechen, wieder einsetzen zu lassen.

Der fünfte Vers des Chorals bedeutet ein besonderes Meisterwerk für sich. Es wird von den Bässen allein vorgetragen, und vom Streichorchester begleitet. Der Choral ist aus dem vierstimmigen in den dreiteiligen Takt umge-

schrieben. Gewisse Wendungen des Textes, wie z. B. „Das Blut zeichnet unser Tür", auch einzelne Worte, wie „Kreuz" sind so greifbar in Tönen gemalt, daß man sich eine Steigerung nach dieser Hinsicht schwer vorstellen kann. Im Anfang der Nummer bringen die Orchesterbässe zweimal ein Leitmotiv, das sehr häufig auftritt, wenn der Kreuzestod des Heilands Erwähnung findet. Es ist die von  nach  chromatisch absteigende Figur, der wir bei der Beschäftigung mit anderen Bachschen Werken kirchlichen Charakters noch mehrfach begegnen werden. In der Bach-Ausgabe steht bei den Noten „der Würger kann uns nicht" im Choral die Auftaktnote  Das ist falsch und rührt von einem Schreibfehler Bachs her. Es muß  heißen. Merkwürdigerweise hat sich Bach zweimal bei dieser Stelle verschrieben, wie wir später sehen werden. Denn daß eine Absicht nicht vorliegt, geht daraus hervor, daß die beiden Takte, in denen der Choral verändert notiert ist, voneinander abweichen. Bei der Menge der in den Bachschen Handschriften vorhandenen Irrtümer sind derartige Vorkommnisse keineswegs auffällig.

Der sechste Vers der Kantate bringt den Choral ohne die Begleitung des Orchesters,

vom Continuo abgesehen, in vielfachen Verschlingungen und Wendungen aus dem Gebiete des doppelten Kontrapunktes, fast durchweg auf dem Untergrund der Freude, die in einer reichen Triolenfiguration zum Ausdruck gelangt.

Der siebente Vers schließt den Choral in seiner Urgestalt ab. Es sei hier auf das verwiesen, was früher über die Wiedergabe der in den Chorälen vorkommenden Fermaten gesagt worden ist. Schließlich soll, in Verweisung auf das bei der Erläuterung des fünften Verses Gesagte darauf aufmerksam gemacht werden, daß das  zu Beginn der siebenten Choralzeile falsch ist. Es muß  heißen, wie in allen übrigen Versen[1]).

Betrachten wir nunmehr, nachdem wir uns mit dem vielleicht gewaltigsten Werke auf dem Gebiet der Choralkantate beschäftigt haben, das völkstümlichste seiner Art. Als solches darf man wohl die

Ein' feste Burg.

Kantate Nr. 80 „Ein'feste Burg ist unser Gott" bezeichnen. Auch dieses Werk ist über eine Luthersche Choraldichtung geschrieben, be-

[1]) Im Übrigen sei, was den Vortrag der Kantate betrifft, auf die bei Eulenburg erschienene kleine Partitur-Ausgabe des Werkes hingewiesen.

nutzt diese aber nicht ausschließlich, sondern es enthält noch Bestandteile anderer Herkunft. Von Luther stammt in erster Linie Alles, was dem Chor zur Wiedergabe anheimfällt; diese Nummern aber sind es auch, die hauptsächlich den Wert dieser Kantate ausmachen. Der Anfangschor setzt ohne jedes Orchestervorspiel mit der ersten Verszeile ein und ist so gestaltet, daß jede einzelne Zeile für sich im Charakter der Fuge behandelt wird. Man könnte also sagen, daß der Einleitungschor aus einer Reihe aufeinander folgender Fugen besteht, bei denen übrigens manchmal das thematische Material verschiedener Choralzeilen gleichzeitig auftaucht. Das allein aber würde nicht genügen, um die Eigenart des mächtigen Chorstückes zu kennzeichnen. Das Merkwürdige an dieser Nummer ist die geniale Art, in der Bach den Begriff der „festen Burg" der sicheren Zuflucht, in Tönen wiederspiegelt. Jedesmal nämlich, wenn der Fugensatz einer Zeile auf seinem Höhepunkt angelangt ist, bringen die äußersten Stimmen des Orchesters, die Trompete in der Höhe, die Bässe in der Tiefe, das entsprechende Choralthema im Kanon, also in der unerschütterlichsten, kein Zugeständnis gestattenden Form. Wie er es verstanden hat, die an sich spröde Materie dieses Chorals in diesen strengen Satz zu fassen, gleichsam Alles in den Schutzwall der festen Burg einzuschließen, dafür ist kein Wort der Bewunderung zu hoch.

Die zweite Nummer der Kantate, ein Duett für Sopran und Baß, bekommt man in sehr verschiedener Weise zu hören. Teils wird es den Solisten übergeben, teils wird der Sopran vom Chor, der Baß von einem einzelnen Sänger übernommen, teils auch gelangt das Stück ausschließlich durch den Chor zum Vortrag. Jede dieser Maßnahmen hat etwas für sich. Bei den Aufführungen durch den Berliner Philharmonischen Chor wurde der Sopran durch etwa zehn Stimmen, der Baß durch einen Solisten besetzt.

Die nun folgende Sopranarie, eines der bei unseren Solistinnen beliebtesten Stücke, ist so einfach, daß ein weiteres Eingehen darauf kaum nötig ist. Nur möge nicht versäumt werden, den begleitenden Continuo dynamisch zu färben und durchaus als ein Melodiestück zu behandeln. Die nächste Nummer der Kantate, der Chor: „Und wenn die Welt voll Teufel wär", zählt wieder zu den ganz großen Einfällen ihres Schöpfers. Der Chor ist, was bei Bach zu den Seltenheiten gehört, einstimmig geführt. Er singt den Choral ohne jegliche Zutat, so, wie er in der Originalgestalt lautet. Das Bedeutsame und Charakteristische liegt im Orchester, das eine wahre Welt voll Teufeln losprasseln läßt, gegen die die kriegerischen Instrumente, die Trompeten und Pauken, schmetternd und donnernd zum Kampf aufrufen.

Nach diesem Ausbruch kann das kleine Duett für Alt und Tenor kaum mehr eine

besondere Wirkung ausüben. Es ist ein hübsches, keineswegs bedeutendes Stück, das jedoch als ein Ruhepunkt vor dem das gesamte Werk beschließenden mächtigen Choral gut angebracht ist. Der Choral selbst, dessen Volkstümlichkeit die ganze Kantate wohl zum Teil ihre Beliebtheit verdankt, ist harmonisch ganz einfach gesetzt, mit der unverkennbaren Absicht, die monumentale Wirkung seiner Melodie durch nichts zu beeinträchtigen.

Zu den hervorragenden Werken der Gattung mit der wir uns gerade beschäftigen, zählt die

Kantate Nr. 78 „Jesu, der du meine Seele".

Jesu, der du meine Seele.

Der Choral tritt hier nur im ersten Stück und als Abschluß des Werkes auf. Nicht allein die Art, wie er im Eingangschor verwendet, sondern wie dieser aufgebaut ist, macht diese Kantate zu einer der merkwürdigsten, die wir von Bach besitzen. Der Chor stellt ein äußerst kompliziertes Tongebilde dar. Er hat die Form einer Ciaconna. Wir verstehen darunter ein Stück, in dem ein bestimmtes Thema vom Anfang bis zum Ende immer wieder von Neuem auftritt, während alles Übrige sich ihm anzupassen hat. Bildet das Thema in seinen Wiederholungen durchweg den Baß, so nennen wir das Stück eine Passacaglia, geht es durch alle Stimmen hindurch, so haben wir eine Chaconne vor uns. Das hier die ganze Nummer durchlaufende Thema kennen wir bereits aus dem fünften

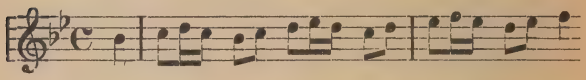
Vers der Kantate „Christ lag in Todesbanden“. Wir nennen es kurzweg das Kreuzigungsmotiv. Es besteht aus fünf von der Tonika chromatisch absteigenden Noten, wie wir es schon in dem erwähnten Fall gesehen haben. Daß es in unserem Stück eine Hauptrolle spielt, geht aus dem Text hervor. Der zweite thematische Hauptgedanke der Nummer besteht aus den in Abständen aufeinander folgenden Zeilen des ersten Choralverses. Das Leitmotiv der Kreuzigung tritt mit dem Beginn des orchestralen Vorspiels zunächst in den Bässen auf, dann in der Höhe, gleich darauf in der Mittellage, begleitet und umspielt von kontrapunktischen Motiven aller Art. Beim Eintritt des Chors erscheint es im Alt, dem der Tenor kanonisch folgt. Dann tritt der Sopran mit dem Choral hinzu, während der Chorbaß das Kreuzigungsmotiv bringt. Bei der zweiten Choralzeile finden wir dieses in der Umkehrung wieder kanonisch im Alt und Tenor, und so geht es weiter, indem das Leitmotiv in immer anderer Weise, aber leicht erkennbar, durch die ganze Nummer hindurch seinen Vorrang behauptet. Wie Bach dabei verfährt, das zeigt sich vielleicht am deutlichsten bei der Stelle: „kräftiglich herausgerissen“. Hier erscheint das Leitmotiv im Chorbaß und zwar derart, daß es durch einen eingeschalteten Oktavensprung, der aber die chromatische Fortschreitung nicht unterbricht, die Vorstellung des gewaltsamen Emporreißens drastisch unterstützt; bei der

Das Kreuzigungsmotiv.

Textstelle „und mich solches lassen wissen“ wechselt das Motiv seinen Platz von Takt zu Takt zwischen den Stimmen des Orchesters. Die ganze Chornummer hat bei aller Kunst, mit der sie aufgebaut ist, die merkwürdige Eigenschaft, sehr einfach zu klingen, und sie bietet auch einem geschulten Chor keinerlei Schwierigkeiten. Im Orchester sind außer den Streichern Oboen beschäftigt, weiter noch ein Horn und eine Flöte, die den Choral im Sopran verstärken und mehrfach besetzt werden können. Daß die Stimmung des Stückes eine tiefernste ist, bedarf kaum der Erwähnung.

Um so überraschender wirkt die zweite Nummer der Kantate, das Duett „Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten“, das seit der Aufführung der Kantate durch den Philharmonischen Chor bei dem Berliner Bachfest im Jahre 1901 zu einem der beliebtesten Vortragsstücke konzertierender Duettistinnen geworden ist. Man lasse sich aber durch die melodische Liebenswürdigkeit dieser Musik nicht darüber täuschen, daß es an die Sängerinnen bedeutende Anforderungen stellt. Als Begleitung schreibt Bach zu dem Continuo nur Violoncello und Violone vor. Das letztgenannte Instrument entspricht ungefähr dem heute in Gebrauch befindlichem Kontrabaß. Man kann es durch diesen ersetzen. Für die harmonische Ausgestaltung des Continuo dürfte in dieser Nummer nicht die Orgel am Platze sein, sondern einzig das Klavier. Die schnell

dahinschreitenden Bässe und der ganze Charakter der Begleitung haben nichts Orgelmäßiges. So, wie man die Begleitung in dem alten, bei Peters erschienenen Klavierauszug findet, ist sie ohne Weiteres zu benutzen. Ein starkes ritardando auf den in zartem piano zu singenden beiden Schlußnoten der Sängerin ist bei dem Stück von guter Wirkung. Der heitere Ton, in dem das Duett gehalten ist, erklärt sich aus der Empfindung der Zuversicht, die den Text erfüllt. Die Ansicht Spittas, daß Bach an dieser Stelle ein eigentlich nicht recht passendes Stück eingefügt habe, um das Gefühl der Feiertagsfreude anklingen zu lassen, erscheint etwas gewunden, um so mehr, als die einfache Erklärung für seine hellen Farben ganz nahe liegt, wie sich die Bildung seines Hauptmotivs



das immer sofort, wenn es um einen Ton vorwärts gelangt ist, um das gleiche Intervall zurücksinkt, aus dem Text ergibt; es schildert das emsige Fortschreiten, das durch die Schwäche des sündigen Herzen noch gehemmt wird. Hinter dem Duett steht ein Rezitativ für den Tenor, eines der schönsten, die sich in Bachs Werken überhaupt finden. Es möge vorgeschlagen sein, daß man am Anfang zur Begleitung das Klavier verwendet, und erst vor den Worten „rechne nicht die Missetat“ die

Orgel mit einem dunkeln Sechzehnfußregister eintreten läßt, die den ariosen Teil des Stückes bis zum Ende zu begleiten hat. Die Tenorarie, bei der eine Soloflöte mit der Gesangsstimme wetteifert, ist ein ausgezeichnetes Stück, aber schwierig für den Sänger; sie muß mit diesem, wie auch mit dem Flötisten sehr sorgfältig vorbereitet sein. Die Oktavensprünge der Orchesterbässe bei den Worten „zum Streite" sollten etwas hervorgehoben werden; sie bedeuten hier nicht nur das harmonische Fundament, sondern dienen zur Charakterisierung der Textworte. Die vierte Nummer der Kantate, Rezitativ und Arie für Baß, steht nicht völlig auf der Höhe des übrigen Werkes. Sie enthält viele reizvolle Einzelheiten, besonders im Rezitativ, ist aber weder so charakteristisch, noch ist die Stimmung eine so vertiefte, wie bei dem vorhergehenden Stück. Falls der Wunsch oder die Notwendigkeit für eine Kürzung vorliegt, ist unter den fünf Nummern der Kantate das Baß-Solo diejenige, die wohl am leichtesten zu entbehren wäre.

Der Schlußchoral gibt, wie die meisten seinesgleichen, dem Dirigenten, wie auch dem Chor keine Rätsel auf. Man mag ihn je nach Empfinden und Belieben vortragen lassen.

Eines der gewaltigsten, musikalisch schönsten und zugleich volkstümlichsten Stücke unter den Choralkantaten wollen wir noch erwähnen, nämlich die über ein Lied von Nicolai geschriebene

Kantate Nr. 140 „Wachet auf! ruft uns die Stimme".

Wachet auf! ruft uns die Stimme.

Sie enthält drei Stücke, in denen der Choral auftritt, und zwei freie Duette. Das Orchester besteht aus Streichern, zweifachen Oboen und Taille, sowie einem mit dem Chorsopran im Einklang gehenden Blechinstrument. Was unter der Bezeichnung Taille zu verstehen ist, davon war schon die Rede (siehe Seite 188). In diesem Falle wäre die Benutzung von Englischhörnern zu empfehlen; außerdem ist aber ganz besonders zu betonen, daß die Bläser so stark besetzt werden müssen, als es irgend geht, damit sie den Streichern das Gleichgewicht halten können. Das ist hauptsächlich notwendig für den in großen Dimensionen angelegten Anfangschor, in dem der festliche Rhythmus

bei den Bläsern und

den Streichern abwechselnd auftritt.

Die Gestaltung des Eingangschors ist eine verhältnismäßig einfache. Der Sopran singt den Choral in breiten Notenwerten, die anderen Stimmen kontrapunktieren dazu in ausdrucksvoller Weise. Dieses zeigt sich vielleicht am Greifbarsten bei der Stelle: „Der Wächter sehr hoch auf der Zinne". Wie dort sämtliche drei Unterstimmen nach oben stürmen, als ob sie gar nicht eilig genug die Höhe erreichen könnten, das spricht deutlicher, als es alle Worte beschreiben können (siehe Seite 141, Beispiel b).

In der Mitte des Chors, bei dem Wort „Halleluja", läßt Bach seiner Freude in einem figurenreichen Kanon freien Lauf. Wir haben bereits bei der Beschäftigung mit der Kantate „Christ lag in Todesbanden" erwähnt, daß das Halleluja-Jubeln zu seinen Gepflogenheiten zählt; hier ist ein Fall mehr dieser Art. Diese Halleluja-Stelle ist die einzige in dem Werk, die dem Chor eine gewisse, wenn auch bei strenger Durchführung des Figurenmartellato nicht sehr große Schwierigkeit bedeuten könnte. Im Übrigen gehört die Kantate zu denen, die auch von Chorvereinen minderer Leistungsfähigkeit ohne Bedenken auf ihr Programm gesetzt werden können.

Ein reizendes Duett für Baß und Sopran, bei dem eine Solo-Violine mit den Gesangsstimmen wetteifert, folgt auf den Chor. Das Stück ist etwas weit ausgesponnen, und es dürfte im Notfall eine Kürzung, die sich leicht anbringen läßt, vertragen. Schwierigkeiten für die Ausführung bietet es den Solisten nicht. Nach dem Duett tritt wieder der Choral auf, diesmal einstimmig, im Tenor. Der Teil, den er ausfüllt, gehört zu dem Merkwürdigsten, was wir in Kirchenwerken besitzen. Zu der Choralweise spielt nämlich das Orchester einen richtigen Tanz, eine Art Gavotte, der in seiner Eigenart so unzweideutig auftritt, daß vor einer Reihe von Jahren ein großer Musiker den Vorschlag machen zu müssen glaubte, man solle das Stück streichen, weil es doch eigentlich unstatthaft

sei, daß gleichsam in der Kirche getanzt würde. Aber wie Alles bei Bach hat auch das von den ganzen Streichern im Einklang gespielte Stück seine innere Berechtigung. Stellt es doch nichts Anderes vor, als den Hochzeitsreigen, der dem himmlischen Bräutigam entgegenzieht. Die Nummer zu streichen wäre auch schon deshalb nicht angebracht, weil sie ganz besonders wertvoll ist. Es gibt davon mehrere Bearbeitungen, darunter eine für Klavier von Feruccio Busoni. Man kann daraus ersehen, welchen Reiz dieses Stück ausübt. Ob man den Choral von einem Solisten oder, was wohl das Richtigere sein dürfte, von allen Chortenören singen lassen, ob man den Continuo dem Klavier oder der Orgel übertragen soll, das möge hier als offene Frage behandelt werden.

Nach einem kurzen, von den Streichern begleiteten Rezitativ folgt nunmehr ein zweites Duett, das in seiner Wärme und Liebenswürdigkeit einen fast Mozartschen Charakter trägt. In Bezug auf die unmittelbare Wirkung steht es demjenigen der Kantate „Jesu, der du meine Seele" kaum nach. War vorher eine Violine, so ist jetzt eine Oboe solistisch beschäftigt, für die Bach sogar, was ja nicht allzu häufig ist, genauere dynamische Vorschriften gegeben hat. Man mag, wenn man will, die Oboenstimme in den Vor- und Nachspielen mehrfach besetzen; nötig ist es nicht, wenn man einen tüchtigen Spieler zur Verfügung hat, der es versteht, sein Instrument in Beziehung

auf die Klangfarbe zu behandeln. Mit dem von allen Mitwirkenden im Chor und im Orchester vorzutragenden Choral schließt das Werk ab.

Ein herrliches Stück, das etwa auf der Grenze zwischen den Motetten und den Kantaten steht, gehört noch in den Kreis dieser Betrachtungen. Dies ist das aus nur einer einzigen Nummer bestehende Werk (Kantate Nr. 118).

O Jesu Christ, mein's Lebens Licht.

O Jesu Christ, mein's Lebens Licht.

Es handelt sich hier um einen Choralchor, der insofern eine besondere Stellung unter Bachs Schöpfungen einnimmt, als die Begleitung darin ausschließlich Blasinstrumenten zufällt. Das kommt vermutlich daher, daß das Stück zu einem Begräbnis geschrieben und im Freien aufgeführt worden ist.

Der chorische Teil der Partitur gibt zu besonderen Erwägungen kaum Anlaß. Dagegen könnte es für Aufführungszwecke wichtig sein, festzustellen, welche Bewandtnis es mit den bei den Bläsern verzeichneten Instrumenten hat, die dort als Lituus I. und Lituus II. aufgeführt sind. Es handelt sich um Hörner in hoch-B. Das bei den Römern verwendete, Lituus genannte Instrument, eine lange, an der Stürze gebogene Trompete, kommt hier nicht in Frage.

Daß ein größeres Werk im Orchester nur Blasinstrumente zur Begleitung aufweist, ist

äußerst selten. Erst Anton Bruckner hat, in seiner E-moll-Messe, wieder eine derartige Besetzung vorgeschrieben[1]).

Wir wenden uns jetzt von den Kirchenkantaten zu den ihnen verwandten auf dem Gebiete der profanen Kunst.

Viel enger umgrenzt als das Gebiet der geistlichen Kantaten ist das der weltlichen. Es sind ihrer etwa fünfzehn erhalten, ausnahmslos Gelegenheitskompositionen. Aber das bedingt nicht, daß wir sie sämtlich als Werke minderen Ranges anzusehen haben; es finden sich vielmehr auch unter ihnen solche von Bedeutung. Die Gelegenheiten, zu denen Bach derartige Stücke geschrieben hat, waren vorwiegend festliche Veranstaltungen in den Kreisen der Regierenden in Stadt und Land. Oft, wenn es galt, einen hohen Herrn in Sachsen zu feiern, mußte der Thomaskantor die Festmusik liefern. Die Werke, die auf diese Art zustande kamen, wurden in den meisten Fällen nur ein einziges Mal aufgeführt und so erklärt es sich, warum Bach sehr häufig Stücke aus ihnen, teils in Parodien, teils unverändert, in andere, auch in geistliche Kantaten übernommen hat. Es galt ihm wohl in erster Linie darum, diese Arbeiten nicht verloren gehen zu lassen. Wir

Weltliche Kantaten.

---

[1]) August Göllerich, der Brucknerbiograph, hielt es für ausgeschlossen, daß Bruckner das Bachsche Werk gekannt habe. Auch Dr. Kurt Singer, der Verfasser des Werkes „Bruckners Chormusik", ist dieser Ansicht.

werden auf seine Art, zu parodieren, noch zurückzukommen haben.

Der textliche Inhalt der weltlichen Kantaten ist, wie schon gesagt, meistens ein festlicher. Es kommen aber auch andere Stimmungen vor. Wir haben da Werke beschaulicher, froher und vor Allem auch ganz ausgezeichnete humoristischer Art. Ja, einige unter diesen darf man beinahe in die erste Reihe dessen stellen, was Bach geschaffen hat.

Auch bei dieser Gruppe können wir eine Einteilung in Kantaten für eine oder mehrere Solostimmen und wiederum Chorkantaten treffen. Die Choralkantate scheidet selbstverständlich aus. Was die Besetzung im Orchester und im Chor angeht, so gelten fast in allen Fällen hier die glei hen Regeln, wie bei den geistlichen Kantaten. Zwar wird Bach bei der Aufführung weltlicher Musikstücke im Chor noch weniger über große Mittel haben verfügen können, als bei kirchlichen. Aber im Orchester müssen doch manchmal die sämtlichen Instrumente vertreten gewesen sein, selbst die selteneren unter ihnen; sonst wäre die betreffende Partitur anders angelegt. Ein einziger Punkt dürfte mit etwas größerer Zurückhaltung behandelt werden müssen, als bei der geistlichen Musik; es handelt sich dabei um Alles, was die Orgel angeht. In manchen dieser Stücke hat sie überhaupt nichts zu suchen. Bei denen feierlichen Charakters mag sie an passender Stelle verwendet werden; eine Not-

wendigkeit dafür liegt fast nirgends vor. Daß bei einer Anzahl der weltlichen Kantaten, wobei vorwiegend die mit humoristischem Einschlag gemeint sind, die Orgel nicht am Platze ist, geht schon daraus hervor, daß ihre Aufführung unter freiem Himmel stattgefunden hat, wie z. B. die des besten Stückes dieser Art „Der zufriedengestellte Aeolus".

Wir beginnen bei der Betrachtung der Solokantaten, wie auch schon früher, mit der Wiedergabe eines jener Werke, das von einer einzigen Singstimme vorgetragen wird. Zu diesem Zweck greifen wir das bedeutendste dieser Gattung heraus, die Kantate für eine Sopranstimme:

„Weichet nur, betrübte Schatten",

Weichet nur, betrübte Schatten.

die in der Bach-Ausgabe die Nummer 202 trägt. Der Anteil des Orchesters an dieser Partitur besteht nur aus den Streichern und einer Oboe, und gerade die Partie der Letzteren ist es, die dem Ganzen einen so seltenen Reiz verleiht. Es ist unbegreiflich, daß unsere Sängerinnen, die so häufig darüber klagen, daß sie kein Stück für den Konzertvortag finden können, sich nicht längst schon dieser Kantate bemächtigt haben, die freilich etwas voraussetzt, das nicht immer vorhanden ist, nämlich ein nicht geringes gesangliches Können. Der einleitende Teil der Kantate, in dem das Orchester greifbar malt, wie die Nebel niedersinken,

würde allein die Aufführung der Kantate lohnen.

Das Werk enthält vier Arien und ebensoviele Rezitative. Sollte es für eine bestimmte Aufführung zu lang erscheinen, so verschlägt es nichts, wenn man eine oder die andere der Arien ausläßt. Auffällig ist bei zweien dieser Stücke der Anklang an andere Schöpfungen Bachs, bei der dritten Arie, bereits im Vorspiel ganz deutlich, an die A-dur-Arie für Mezzosopran in der H-moll-Messe, bei der vierten, ebenfalls im Vorspiel, unverkennbar an die Bassarie, „Doch weichet, ihr leeren, vergeblichen Sorgen" in der Kantate Nr. 8. Eine Gavotte, von der Sopranistin gesungen und vom Orchester begleitet, schließt das Ganze ab, das bei einer guten Besetzung der Gesangspartie der Ausführung keinerlei Schwierigkeiten bietet.

Unter den weltlichen Kantaten für mehrere Singstimmen ohne Mitwirkung des Chors steht die sogenannte

„Kaffee-Kantate"

Die Kaffeekantate.

obenan. Auch sie ist, wenn man die erforderlichen drei Solisten zur Verfügung hat, verhältnismäßig leicht aufzuführen. Ob dieses Werk und auch das vorher erwähnte zu einer bestimmten Gelegenheit geschrieben ist, läßt sich mit Sicherheit nicht feststellen. Es gibt über diesen Punkt verschiedene Berichte. Man dürfte aber kaum fehl gehen, wenn man das

Vorhandensein eines bestimmten Anlasses auch für die Entstehung der Kaffee-Kantate annimmt. Das humoristische Textbuch des Werkes sagt, daß Herr Schlendrian seiner Tochter Lieschen das Kaffeetrinken verbieten will und alle Mittel, durch die er ihr diesen Genuß zu ersetzen versucht, fehlschlagen. Endlich aber wird das Herz der Tochter doch erweicht, als ihr der Vater einen Mann zusagt. Schon glaubt man den alten Schlendrian als Sieger zu sehen, als der mitwirkende Tenor, der die Rolle des Erzählers zu übernehmen hat, zum Abschluß der ganzen Handlung meldet, daß Lieschen nur den heiraten will, der ihr verspricht, daß sie soviel Kaffee trinken könne, wie ihr beliebt.

Die Kantate ist im Text, wie auch in der Musik voll lustiger Einfälle und so wirksam, daß man sie schon mehrfach auf dem Theater aufgeführt hat. Freilich trifft auf sie, wie auch auf die meisten dieser musikalischen Scherze bei Bach nicht Shakespeares Wort zu: „Kürze ist des Witzes Seele"; man wird daher den Eindruck sicher nicht abschwächen, wenn man einige Nummern kürzt oder ganz ausläßt. Das Eine könne bei den beiden Arien Lieschens, das Andere bei der zweiten des Herrn Schlendrian geschehen. Daß die Schlußnummer der Kantate als Coro bezeichnet ist, beweist, wie wenig richtig es ist, wenn man solche Vorschriften, die dem Sinn widersprechen, wörtlich nimmt. Für den Chor ist in diesem Werk kein Platz.

Auf die, als Nr. 211 in der Bachausgabe verzeichnete Kantate folgt als Nr. 212 wiederum eine solche für mehrere Singstimmen, ebenfalls ein Werk mit humoristischem Einschlag,

„Mer hahn en neue Oberkeet".

Mer hahn en neue Oberkeet.

Das Stück ist in etwas größeren Dimensionen angelegt, als die Kaffee-Kantate, erfordert aber als Solisten nur einen Sopran und einen Baß. Unter den geschlossenen Nummern dürfte ganz besonders die Baß-Arie „Dein Wachstum sei feste und lache vor Lust" hervorzuheben sein. Wir finden diese sehr bald in einer anderen weltlichen Kantate wieder, wo die Takte, die hier durch das wiederholte Abstoßen der gleichen Note das Lachen charakterisieren, in noch viel drastischerer Weise verwendet sind. An äußerer Wirkung steht das Werk hinter der Kaffee-Kantate zurück, doch wird es bei einer guten Aufführung am passenden Ort, worunter vor Allem ein nicht zu großer Raum zu verstehen ist, den Hörern einen behaglichen Genuß bieten. Daß auch hier wieder Kürzungen möglich, ja wünschenswert sind, bedarf kaum der Erwähnung.

Wir kommen nun zu einigen der weltlichen Kantaten, die zur Wiedergabe eines Chores bedürfen. Unter diesen ist eine der bedeutendsten und zugleich die in gewisser Richtung eigenartigste

Die Wahl des Herkules.

Das Werk ist als Glückwunsch für den sächsischen Kurprinzen Friedrich geschrieben und enthält eine ganze Reihe hervorragender Nummern. Wir haben hier das Schulbeispiel für die Lust am Parodieren, die uns bei Bach so häufig entgegentritt. Besteht ja das Weihnachtsoratorium zum großen Teil aus nichts Anderem als aus Stücken, die dieser Kantate entnommen und entweder völlig unverändert oder doch nur mit geringen Änderungen in das geistliche Werk aufgenommen sind! Wir werden uns mit diesen Dingen noch eingehend beschäftigen.

Die weltliche Kantate, um die es sich augenblicklich handelt, steht unter der Nr. 213, also als das letzte Werk unter sämtlichen in der Bachausgabe erschienenen Kantaten, verzeichnet. Der Zweck, dem Jubilar Glückwünsche darzubringen, wird dadurch zu erreichen gesucht, daß man ihn als den Ausbund aller Tugenden hinstellt. Der Chor ist nur am Anfang und am Schluß beschäftigt und man hat sich unter ihm etwa eine Versammlung der olympischen Götter zu denken. Die Anlage der Kantate weist stark auf das Oratorium hin. Es liegt kein zwingender Grund vor, das Werk nicht als ein solches im kleineren Rahmen zu bezeichnen.

Der Prinz Friedrich wird unter der Maske des Herkules vorgeführt, und diese Partie ist einer Altstimme anvertraut. Das läßt vermuten,

daß es sich um einen noch jugendlichen Prinzen gehandelt hat, wenn auch wiederum das, was sich um ihn her abspielt, zu dem Schluß auf einen Erwachsenen in jüngeren Jahren berechtigt. Der Inhalt der Kantate ist ein weltlicher, ja ein äußerst weltlicher; denn es handelt sich darum, daß der Kurprinz erotischen Verlockungen rühmlichen Widerstand leistet. Die Art, in der die Angriffe auf dem Gebiet der Liebe an ihn herantreten, ist eine recht derbe und handgreifliche, und der in die Enge getriebene Friedrich wird glücklicherweise durch das Erscheinen der Tugend gestützt und in seiner Moral durch das herbeigerufene Echo soweit bestärkt, daß schließlich er und die Tugend in einem Duett einander ruhig küssen dürfen, ohne daß irgend welche guten Grundsätze Schiffbruch leiden. Wenn dann noch Merkur versichert, daß dies das Bild von Sachsens Kurprinz sei, so werden wir heute empfinden, daß die Dichtung an Schmeicheleien reichlich genug enthält. So wenig von Wert diese auch ist, so viele wertvolle Stücke enthält die Musik. Die weniger bedeutenden darin, wie z. B. den Schluß-Chor, können wir hier ruhig übergeben. Alles aber, was in der Kantate gehaltvoll ist, werden wir an anderer Stelle wiederfinden. Technische Schwierigkeiten bietet das Werk nicht; auch ist die Orchesterbesetzung eine einfache.

Noch einige unter den weltlichen Kantaten wollen wir als Muster ihrer Art in den Bereich

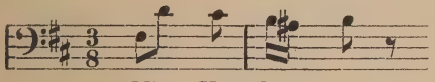
unserer Betrachtungen ziehen. Die erste davon führt den Titel

„Der Streit zwischen Phöbus und Pan".

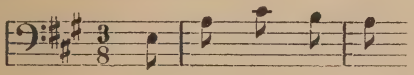
Der Streit zwischen Phöbus und Pan.

In der Bachausgabe steht das Werk unter der Nummer 201, und es führt einen Untertitel, der eigentlich auf die meisten der weltlichen Kantaten Anwendung finden könnte. Bach nennt das Werk nämlich „Dramma per musica". Alle diese Stücke stehen eben dem Oratorium oder — was fast dasselbe heißen will — dem Theater schon so nahe, daß man sie, ohne eine Note daran zu ändern, ohne Weiteres auf der Bühne aufführen könnte. Bei der vorliegenden Kantate handelt es sich um eine bekannte Geschichte aus der Mythologie. Aber das Stück ist nicht zu dem Zweck geschrieben, einfach den Hörern zu erzählen, daß König Midas für seinen Mangel an Kunstverständnis mit Eselsohren bedacht worden ist, sondern es wohnt ihm eine andere, ganz persönliche Absicht inne. Die Sache erinnert nicht nur in diesem Punkt, sondern auch nach anderer Richtung an die Geschichte eines Werkes aus unseren Tagen. Zu Bachs Zeit lebte in Leipzig der Kritiker Scheibe, der gern gegen den Meister wühlte und hetzte. Diesen für seine Heimtücke zu bestrafen, war hauptsächlich der Zweck, zu dem Bach das Werk geschaffen hat. Phöbus und Pan streiten darum, wer von ihnen am Besten singen könne. Pan, der von dem in die Handlung wenig eingreifenden, aber mit

einer entzückenden Sopran-Arie bedachten Momus als der Meistersänger bezeichnet wird, prahlt damit, daß ein von ihm erfundenes Instrument „von sieben wohlgesetzten Stufen" Alles in den Schatten stelle, was Phöbus zu leisten imstande sei. Es wird ein Wettstreit zwischen Beiden vereinbart, bei dem zwei Sachverständige mitwirken: Tmolus auf Seite des Phöbus, König Midas von Pan vorgeschlagen. Das Wettsingen beginnt sofort. Eine ungewöhnlich schöne Arie des Phöbus stellt vor, was dieser an Kunst zu bieten hat. Das Motiv der Arie, wie es bereits im Vorspiel auftritt, muß man sich etwas genauer ansehen. Es lautet:

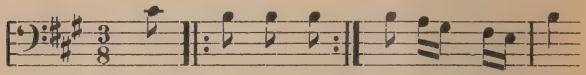


Pan, der natürlich aufmerksam zugehört hat, kann gar nicht erwarten, bis er zum Wort gelangt, und schon nach wenigen rezitativischen Takten beginnt er sein Lied. Dieses hat ein sehr ähnliches Grundmotiv, wie die Arie des Phöbus; es heißt nämlich:



Aber was sich aus dem unscheinbaren Motiv des Weiteren entwickelt, ist freilich sehr verschieden von dem vornehmen Gesangstück, das Phöbus vorgetragen hat. Man merkt, daß

Pan, dem eigentlich nichts Rechtes einfällt, versucht hat, sich die Weise des Phöbus anzueignen, daß aber, da er damit nichts anzufangen weiß, das Endergebnis seines Tuns eine Karrikatur ist. Das Stück selbst finden wir notengetreu wieder in der Kantate „Mer han en neue Oberkeet", nur daß der Ton, der hier von Pan angeschlagen wird, ein viel gewöhnlicherer, als dort ist. Stellen, wie



lassen darüber keinen Zweifel. Es kommen nun die Preisrichter zum Wort. Natürlich spricht Tmolus dem Phöbus den Preis zu und ebenso selbstverständlich steht Midas seinem Freunde Pan zur Seite. Er äußert sich über dessen herrliche Leistung in einer weit ausgesponnenen, aber frischen Arie, in der er mehrfach betont, daß Pans Gesang den Vorrang verdiene und es mit den Worten begründet: „denn nach meinen beiden Ohren singt er unvergleichlich schön." Welcher Art die Ohren sind, die Herrn Midas verliehen werden, ist in der Arie nicht erwähnt, und doch wird es dem verständnisvollen Hörer ohne Weiteres klar, wenn er auf das achtet, was im Orchester vorgeht. Über die geniale Art Bachs, Unausgesprochenes in Tönen zu malen, ist bereits gesprochen worden, und bezüglich dieser Stelle kann auf das Notenbeispiel Seite 146 dieses Bandes verwiesen

werden. Die Arie des Merkur, deren Inhalt auf den nunmehr lächerlich gewordenen Scheibe zu deuten ist, kann bei der Aufführung des Werkes fortbleiben, so daß auf das ihr vorangehende Rezitativ dann bereits der Schlußchor einsetzt. Die Parallelen zwischen den Gruppen Walter Stoltzing (Wagner) — Beckmesser (Hanslick) und Apollo (Bach) — Midas-Pan (Scheibe) können kaum übersehen werden. Daß sich Bach bei den Worten „Wenn der Ton zu mühsam klingt" über eine Kritik Scheibes lustig macht, ist zum Mindesten wahrscheinlich.

Die Wiedergabe des Werkes beansprucht nur geringe Mittel und bietet keine wesentlichen Schwierigkeiten. Bei der Arie des Momus ist auf eine lebendige und nicht allzu dünne Bearbeitung des Klaviersatzes zu achten.

Eine Kantate, die nach mancher Hinsicht reizvoll und interessant ist, führt den Titel

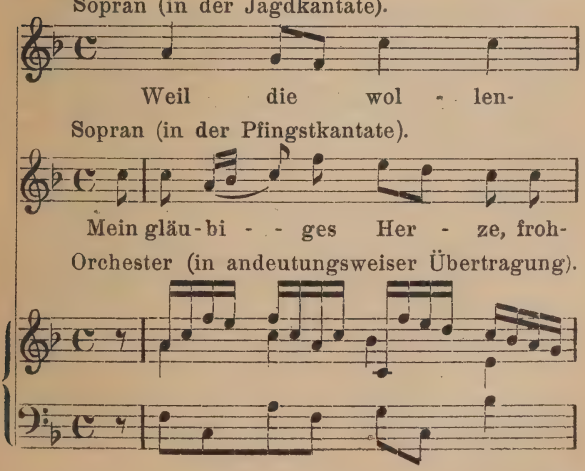
„Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd."

In der Bachausgabe steht sie unter Nr. 208. Der Herzog Christian zu Sachsen-Weißenfels scheint ein leidenschaftlicher Jäger gewesen zu sein und auf diese seine Liebhaberei besonderen Wert gelegt zu haben; denn sonst wäre es nicht möglich, daß, wie es in der Dichtung geschildert ist, Diana ihrem Endymion untreu wird und dieser darüber nicht allein keinen Schmerz empfindet, sondern im Gegenteil mit der Göttin vereint den fürstlichen Jäger feiert.

Die Jagdkantate.

Daß die Jagdkantate durch ein Solostück mit der Begleitung von zwei Hörnern eröffnet wird, ist nicht besonders erstaunlich, aber um so erfreulicher, als diese Arie eine Nummer von besonderer Schönheit bedeutet. Den Hörern wird sie möglicherweise etwas zu kurz erscheinen, und in der Tat würde man gern manches andere Stück der Kantate weniger ausgedehnt zu finden wünschen, als es ist. So kann die gefällige, aber nicht bedeutende Arie des Endymion, die als die nächste geschlossene Nummer folgt, ohne besonderen Schaden für das Werk ausgelassen werden; es würden dann die beiden Rezitative, die vor und hinter der Arie stehen, unmittelbar aufeinander folgen. Nicht von besonderer Bedeutung ist auch die Arie des Pan, der vor lauter Bewunderung des zu feiernden Fürsten diesem seinen Schäferstab zu Füßen legt. Dagegen ist die bald folgende Arie der Sopranistin, die von zwei Flöten begleitet wird, wieder ein Stück von seltener Größe. Diese und die Arie mit den Hörnern allein würde die Aufführung des Werkes lohnen, das als Ganzes genommen für den Geschmack unserer Zeit allerdings etwas zu lang geraten ist und deshalb noch weitere Kürzungen neben den bereits angeführten verträgt. Ein Chorstück, das auf die Sopranarie folgt, wird als eine klangliche Abwechslung angenehm empfunden werden. Ob man die nächste Nummer, ein Duett, stehen lassen oder streichen soll, müßte im jeweils vorliegenden Falle entschieden werden. Un-

bedingt erhalten bleiben aber muß die nun folgende Sopran-Arie, und das nicht nur, weil sie an sich reizend ist, sondern weil sie die Unterlage zu einer der geistvollsten unter den vielen Parodien Bachs gegeben hat. Über dem lebhaft dahinfließenden instrumentalen Satz bewegt sich die Gesangsstimme in ruhigen Notenwerten. Nun hat Bach das Stück oder vielmehr einen wesentlichen Bestandteil davon auf ganz eigentümliche Art in einer kirchlichen Musik verwendet. Es findet sich nämlich in der Pfingst-Kantate „Also hat Gott die Welt geliebt" die Orchesterbegleitung der Arie wieder, aber Bach hat eine ganz neue Melodie darübergesetzt. Wir wollen hier ein paar Takte der beiden Gesangsstimmen und des fast völlig gleich für beide geltenden instrumentalen Satzes anführen:



In dem kirchlichen Werk sind die Sechzehntelfiguren einem Instrumentalsolisten übertragen.

Wir kommen nun zu dem wichtigsten Werk Bachs auf dem Gebiet der weltlichen Kantate, mit dem sich an künstlerischem Wert höchstens die bereits kurz besprochene „Die Wahl des Herkules" messen kann.

„Der zufriedengestellte Aeolus",

Der zufriedengestellte Aeolus.

unter den Kantaten als Nummer 205 gedruckt, stellt einen Geburtstagsglückwunsch an den an der Leipziger Universität wirkenden, aber keineswegs hervorragenden Gelehrten Professor August F. Müller vor. Dieser war bei den Studenten sehr beliebt, und da Bach wiederum vielfachen Anlaß hatte, mit diesen

auf gutem Fuße zu stehen, so ist es wahrscheinlich, daß er die Kantate geschrieben hat, um die Beziehungen zur studierenden Jugend aufrecht zu erhalten. Professor Müller war neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit ein leidenschaftlicher Obstzüchter; dieses zu wissen ist notwendig, wenn man bestimmte Teile der Kantate verstehen will.

Zu Müllers Geburtstag im Jahre 1725 ist das Werk verfaßt und es wurde damals im Garten hinter dem Hause des gelehrten Mannes aufgeführt.

Die Kantate hat die große Orchesterbesetzung der damaligen Zeit. Wahrscheinlich hat man, da es sich um den Geburtstag eines angesehenen Mannes handelt, Bach die Mittel für die Verwendung so vieler Instrumente zur Verfügung gestellt. Eröffnet wird das Ganze durch ein breit angelegtes, in seiner Leidenschaftlichkeit fortreißendes Stück, einen Chor der Winde. Man könnte etwa annehmen, daß die vier Stimmengattungen des Chors je eine der von Norden, Süden, Osten und Westen kommenden Winde vorstellen. Die ganze Gesellschaft fordert, wie es ja in diesem Falle nicht anders sein kann, stürmisch, aus der Höhle, in die man sie eingesperrt hat, hinausgelassen zu werden, um die Welt zu verwüsten. Diese Chornummer dürfte eben so gut in einer großen kirchlichen Kantate oder in einer Passion stehen. Sie ist so mächtig in ihren Ausmaßen, als ob es sich tatsächlich um Sein oder Nicht-

sein handle. Aber gerade das ist der Humor davon. Die Streicher, Holzbläser, dazu Hörner, drei Trompeten und Pauken geben dem Ganzen äußerlich den Anstrich einer großen Staatsaktion[1]); läßt man aber das Stück unter Benutzung aller in ihm enthaltenen Akzente und Farben vortragen, so wirkt es unbedingt komisch. Für den Chor ist es nicht leicht. Und das weniger etwa wegen sehr schwieriger Tonfolgen, sondern weil es zum großen Teil ziemlich tief liegt und das vielfach vorkommende Figurenwerk infolgedessen einer besonders sorgfältigen Behandlung bedarf, wenn es zur Geltung kommen soll. Nötig ist deshalb bei allen bewegten Stellen das oft für solche Fälle geforderte martellato, des Weiteren aber eine bis an die Grenze der Übertreibung gehende

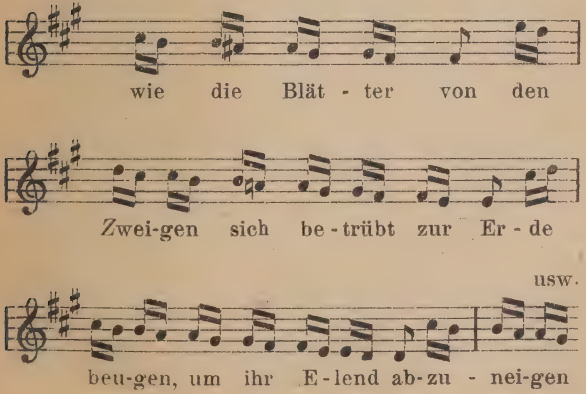
---

[1]) Der Umstand, daß bei dieser Gelegenheitskantate gleichzeitig Trompeten und Hörner vorgeschrieben sind, ist bei dem sonst so bescheidenen Bach eine geradezu verschwenderische Forderung, die er in keinem seiner großen Werke gestellt hat. Dergleichen kommt in jener Zeit fast nie vor. Die Trompeter waren damals meistens auch Hornisten und sie machten sich diese Doppeltätigkeit häufig dadurch bequem, daß sie auf das Horn ihr Trompetenmundstück aufsetzten. Eben infolge dieser gebräuchlichen Art, die Orchesterkräfte auszunutzen, waren die Komponisten vor die Wahl gestellt, ob sie in einer Nummer Hörner oder Trompeten vorschreiben wollten. Beides zugleich ging nicht an. So kommen z. B. im Weihnachtsoratorium die genannten Instrumente nie in demselben Stück vor, sondern nur abwechselnd.

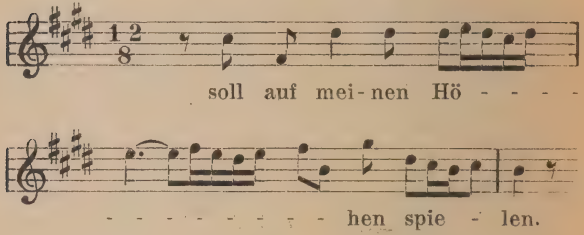
scharfe Aussprache bestimmter Konsonanten. In den Worten „zerreißet, zersprenget“ usw., müssen die „z“, „ss“, kurz muß jeder Laut, der scharf wirken könnte, mit der größten Energie ausgesprochen werden. Der Dirigent sehe auch darauf, daß z. B. das Doppel-r rollend klingt! Jedenfalls ist es notwendig, daß man diese Nummer mit großer Deutlichkeit zur Wiedergabe bringt; sonst ist es um ihre Wirkung geschehen. Der humoristische Ton, der in der Einleitung angeschlagen wird, besteht auch weiter und steigert sich in der Folge mehr und mehr. Nachdem die Winde genügend an den Pforten ihres Gefängnisses gerüttelt haben, tritt Aeolus selbst auf. Sein vom Orchester begleitetes Rezitativ (Vorsicht für unsichere Taktschläger!) würde bereits humoristisch wirken, wenn man nur den Text vorlesen wollte. Aeolus sagt seinen Getreuen, daß er sie nun auf die Menschheit loslassen werde und befiehlt ihnen, die Zedern umzuschmeißen, Bergesgipfel aufzuschließen und anderen Unfug. Er erlaubt ihnen überhaupt zu vernichten und zu verwüsten, was nur immer und wo es möglich ist. Seiner vergnügten Stimmung über das zu erwartende Durcheinander gibt er in einer Arie Ausdruck, die als Leistung auf dem Gebiete des Humors ihresgleichen sucht. Wir finden hier genau dieselben stilistischen Eigentümlichkeiten wie in den Kirchenkantaten. Ein paar Takte aus der Arie mögen dafür angeführt sein, ziemlich aus der Mitte des Stücks, da, wo Bach bei den

Worten „Wenn selbst der Fels nicht sicher steht“ das letzte Wort des Satzes durch eine schier ins Endlose gehaltene Note malt (man beachte die Bässe!):

Nun also, die Verwüstung soll ihren Anfang nehmen; jedoch melden sich retardierende Momente in Gestalt verschiedener Gottheiten, die um Gnade für die arme Menschheit flehen. Zunächst erscheint Zephir, der vom Tenor vertreten wird. Eine prachtvolle Arie in H-moll schildert seinen Schmerz darüber, daß die Sträucher und Zweige, die er bisher immer nur sanft umschmeichelt hat, nunmehr entsetzlich angeblasen werden sollen. Aber eine Änderung in den Entschließungen des grimmigen Königs vermag er nicht herbeizuführen. Ihm folgt auf dem Fuße Pomona; das Auftreten gerade dieser Göttin steht natürlich in Verbindung mit den Obstfreuden des Herrn Dr. Müller. Ihre Arie, vom Continuo und der Oboe begleitet, ist ein wahres Kabinettstück reizender Melodieführung und zugleich feiner Tonmalerei. Bei der Stelle



glaubt man deutlich zu sehen, wie die mit Schnee belasteten Zweige sich tiefer und tiefer senken. Da auch Pomona erfolglos bittet, gesellt sich zu ihr noch Pallas und mit vereinter Stimme flehen die Beiden in einem Rezitativ, dem eine hervorragend schöne Arie der Pallas folgt, bei der der Konzertmeister des Orchesters eine glänzende Gelegenheit findet, sich durch ein Violinsolo zu betätigen. Aus dem nie abbrechenden Strom der Melodie, der diese Arie durchflutet, seien als eine Stelle von großem Reiz die mehrfach wiederholten Takte hervorgehoben:



Das Stück muß Bach besondere Freude bereitet haben, denn wir finden es, um einen Ton transponiert, aber sonst musikalisch völlig unverändert, als Parodie in einer Kirchenkantate wieder.

Alle Schönheiten dieser Arie sind aber nicht imstande, das harte Herz des Aeolus zu rühren. Immerhin fragt er, warum er sich denn eigentlich das Vergnügen versagen soll, gerade heute die Welt zugrunde zu richten. Sehr gern stellt

er die Frage nicht, was daraus hervorgeht, daß er zugleich über das Weiberregiment klagt, daß sich in seinem Reiche breit macht. Aber die Antwort, die er erhält, ist nun doch so gewichtig, daß ihm die Kraft fehlt, gegen das von Pallas angeführte Argument noch etwas einzuwenden. Auf seine Klage teilt sie ihm nämlich mit, daß heute der Geburtstag von August Müller ist, August Müller, dem Liebling der Leipzigerinnen. Dieser Bescheid nimmt dem König der Lüfte den letzten Rest von Widerstandskraft. Das Rezitativ, dessen Inhalt diese Unterredung bildet, wirkt unwiderstehlich komisch, wenn es richtig vorgetragen wird. Ich erinnere mich, daß, als einst Johannes Meschaert den Aeolus und Emilie Herzog die Pallas darstellten, das Publikum bei dem Hin und Her von Frage und Antwort so ins Lachen geriet, wie sonst nur in einer an Einfällen reichen Posse. Man muß hier jeden Gedanken an Bachstil oder was es sonst an derartigen Schlagworten gibt, beiseite lassen und sich auf einen Standpunkt stellen, wie etwa einer Operette gegenüber. Der Cembalist darf ruhig eine lustige Improvisation anbringen, z. B. fanfarenartige Motive bei der Erwähnung des Geburtstagskindes. Kurz, die überraschende Wendung, die sich vollzieht, muß betont und ja nicht allzu zart behandelt werden. Aeolus erklärt sich besiegt und beauftragt seine windigen Untergebenen, sofort in ihre Höhle zurückzukehren, damit am Geburtstag eines August Müller kein Unglück

geschieht. Das tut er in einer Arie von wahrhaft königlichem Anstrich. Das Stück, dessen Hauptmotiv stark an das „Sind Blitze, sind Donner" der Matthäus-Passion erinnert, hat im Orchester zur Begleitung nur die musikalischen Attribute höherer Macht, nämlich die Trompeten, Hörner und Pauken. Die Streicher schweigen durch die ganze Arie hindurch. Die ungewöhnliche Art der instrumentalen Besetzung in dieser Nummer macht deren Aufführung zu einer etwas heiklen Aufgabe. Es ist nicht nur das Vorhandensein guter Blechbläser erforderlich, sondern auch eines Dirigenten, der etwas mit ihnen anzufangen weiß. Nachdem Aeolus ein so freundliches Entgegenkommen bewiesen hat, vereinigen sich die Gottheiten zunächst in einem Terzett, das wohl als ein Rezitativ gedacht, aber nicht als ein solches komponiert ist, und dann treten noch einmal Pallas und Zephir auf, um ihrer Freude Ausdruck zu geben. Diese beiden Stücke dürfen ohne Bedenken ausgelassen werden. Sie stehen hinter dem, was bisher geboten worden ist, wesentlich zurück und können leicht den Eindruck des Ganzen abschwächen. Dagegen muß das Rezitativ, das nach dem Duett folgt, unbedingt erhalten bleiben, nicht nur als überleitende Vorbereitung zu dem Schlußchor, sondern auch wegen seines musikalischen Gehaltes an sich.

Der Schlußchor selbst, in dem das Geburtstagskind noch einmal kräftig gefeiert und

in dem wieder auf seine Gelehrsamkeit, wie auch auf seine Pflanzenzucht angespielt wird, erfordert eine möglichst frische und lustige Wiedergabe. Wie das Anfangsstück der Kantate, ist auch er mit dem großen Orchester ausgestattet. Der Vortrag der Kantate dürfte, wenn man die beiden vorher erwähnten Stücke ausläßt, etwa 50 Minuten beanspruchen.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß die weltlichen Kantaten sich zum großen Teil an der Grenze der Konzertmusik bewegen, ja manchmal in das Gebiet der Oper übergreifen. Auch unter Bachscher Kirchenmusik finden sich einige Werke, bei denen es nicht ganz einfach ist, sie in eine bestimmte Gattung einzureihen. Wir wollen, indem wir das Bereich der Kantate verlassen, wenigstens noch das bedeutendste kirchliche Stück betrachten, das einem solchen Grenzgebiet angehört. Dieses ist das für die Weihnachtszeit 1723 komponierte

Magnificat.

Das Magnificat.

Bach hat den Text, dessen Inhalt der Lobgesang der Maria an den Herrn auf die Geburt Jesu ist, dreimal komponiert. Erstens für eine Sopranstimme allein, zweitens in der deutschen Übersetzung und endlich auf den lateinischen Originaltext. Die erste Komposition ist in der Mitte des vorigen Jahrhunderts verloren gegangen; es wäre immer noch möglich, daß

sie einmal zum Vorschein käme. Augenblicklich wissen wir nur, daß sie existiert hat. Die zweite Niederschrift, die Komposition auf den deutschen Text, steht in der Bachausgabe als Kantate Nr. 10 unter dem Titel „Meine Seele erhebet den Herrn". Sie gehört, an Bachs Größe gemessen, nicht zu den hervorragendsten Werken. Die dritte Fassung endlich und zugleich auch wohl die bedeutendste unter den dreien, ist unser Magnificat, das leider von den Chorvereinen auch nicht annähernd in dem Maße beachtet wird, wie es der Fall sein müßte; denn es steht unter den Bachschen Werken an erster Stelle. Es gibt vielleicht überhaupt kein zweites Werk des Meisters, in dem bei solcher Knappheit der Form so Herrliches in Tönen gesagt ist. Der Gottesdienst durfte um jene Zeit nicht allzu lange dauern; daher war Bach gezwungen, auf eine weit ausgreifende Anlage der einzelnen Stücke zu verzichten. Um so konzentrierter und eindrucksvoller wirkt aber nun auch das ganze Werk.

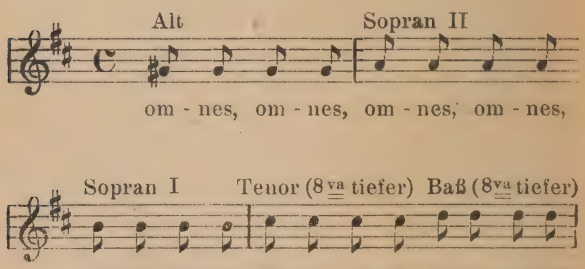
Die Besetzung im Orchester ist die gleiche, wie wir sie von Kirchenkantaten zu großen Festtagen kennen, besonders wenn jene in D-dur stehen, was auch beim Magnificat der Fall ist. Auf den Grund dieser Erscheinung ist bereits hingewiesen worden (vgl. S. 193). Der Chor ist durch die Teilung der Sopране fünfstimmig geführt, vielleicht mit Rücksicht auf den lateinischen Text, in Anlehnung an italienische Muster.

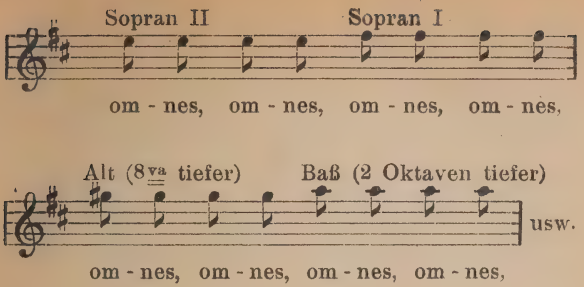
Die Einleitungsnummer, ein glanzvoll dahinrauschendes Chorstück mit großem Orchester, wirkt besonders durch den Wechsel der verschiedenen Chorgruppen, die das bewegte Anfangsmotiv gegeneinander ausspielen. Zu beachten ist, wie häufig bei Stücken in C- oder D-dur, daß die Chorlage wegen der vielen tiefgelegenen Stellen den Sängern eine gewisse Schwierigkeit bereitet. Wo der Grundton höher liegt, ist dieses viel seltener der Fall. Aber hier wird, wenn nicht auf sehr energische Tongebung gesehen wird, die gewünschte Wirkung kaum zu erzielen sein.

Auf den Chor folgt eine Arie für Mezzosopran. In dieser ist es wesentlich, daß das oft auftretende rhythmische Freudenmotiv

nicht durch sentimentale diminuendi verschleiert, sondern immer bis zum Wiedereintritt der Singstimme forte gespielt wird. Das nächste Stück „Quia respexit" ist eine Arie für Sopran, die nur vom Continuo und einer Oboe d'amore begleitet wird. Ob es Absicht ist oder ein Zufall, daß Maria, die das schlafende Jesuskind im Arm hält, die Tonfolgen zu singen hat, die wir bei Bach so häufig wiederfinden, wenn vom Schlaf die Rede ist, wer vermag es zu sagen? Wenn man weiß, wie er es liebt, Dinge, die im Text nicht ausgesprochen sind, aber in seiner Phantasie leben, durch die Instrumente

sagen zu lassen, dann wird man die Antwort auf diese Frage nicht ohne Weiteres geben können. Die Arie schließt nicht ausdrücklich ab, sondern geht unvermittelt über in den Chor „Omnes generationes", ein Stück, um mit Berlioz zu reden „du genre colossal". Kolossal nicht der Ausdehnung nach; denn die ganze Nummer zählt nur 27 Takte, aber was für Takte! Das Entscheidende bei diesem Chor ist das immer erneute, geradezu sinnverwirrende Loshämmern auf das Wort omnes. Es ist, als ob alle Völker der Erde, sich einem Höhepunkt, dem Licht, das von oben kommt, zudrängen. Das bringt Bach noch auf eine ganz besondere Art und Weise zum Ausdruck. Die Einsätze der verschiedenen Stimmen auf omnes steigen nämlich fast durch den ganzen Chor hindurch von Stimme zu Stimme um einen Ton an. Wir wollen versuchen, in einer Skizze anzudeuten, wie sich dieses Ansteigen vollzieht. (Es sind immer nur die vier ersten Noten jedes neuen Einsatzes angegeben:)



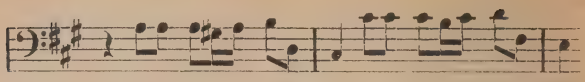


Es ist von der höchsten Wichtigkeit, daß jeder Einsatz deutlich hörbar bleibt und dies macht nicht geringe Schwierigkeiten, weil auch in diesem Chor die Stimmlage oft reichlich tief und es an einzelnen Stellen nur mit Aufbietung großer Energie möglich ist, daß eine ungünstig liegende Stimme gegen die höher geführte zur Geltung kommt. Diese Bewegung von unten nach oben vollzieht sich innerhalb des Chors zweimal und gegen den Schluß hin dauert sie an, bis endlich sämtliche Chorstimmen auf der einen, allen klanglich ungefähr gleichliegenden

Note angekommen sind. Von da ab

entwickelt sich dann noch eine Coda, die das mächtige Stück abschließt. Die nächste Nummer, eine Baßarie „Quia fecit mihi magna", ein nicht nur äußerst reizvolles, sondern auch höchst originelles Stück. Es stellt nämlich eigentlich einen Zwiegesang zwischen dem Baß-

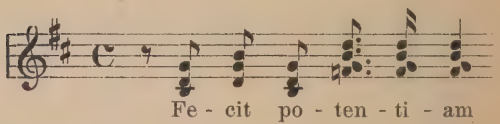
solisten und den Orchesterbässen dar, die das gemütvolle Hauptthema



usw.

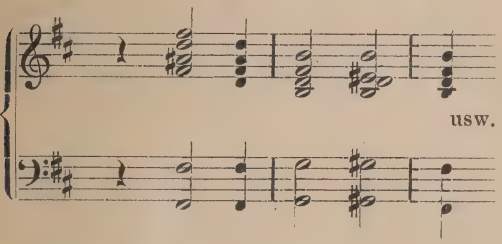
wieder und wieder gegeneinander ausspielen.

Das Duett von Alt und Tenor, das nun folgt, ein Siciliano in E-moll, ist, wie sich aus dem Text „Et misericordia" schließen läßt, ein in weichen Tönen gehaltenes Stück. Es erinnert in seiner Farbe an Manches aus den Passionen. Auf diesen E-moll Schluß folgt nun wieder ein Chor „Fecit potentiam in brachio suo". Es wird also geschildert, wie der Herr von seiner Kraft Gebrauch macht. Hier steht Bach wiederum auf der vollen Höhe seiner genialen Erfindungskraft. Während vier von den fünf Chorstimmen das Motiv



erklingen lassen, bringt die fünfte ein zweites, das in Sechzehntelfiguren gegen die anderen auftritt. Man glaubt in den Zickzackfiguren (schärfstes martellato angezeigt!) den Blitz zu sehen, der mit dem Faustschlag des die Übermütigenden vernichtenden Herrgotts niederfährt. Alle Großartigkeit dieses Chorstückes

wird aber übertroffen, wenn am Schluß, nach einer Pause, der Chor, vom Orchester und dem vollen Orgelwerk begleitet, in höchster Kraft mit den Takten



einsetzt.

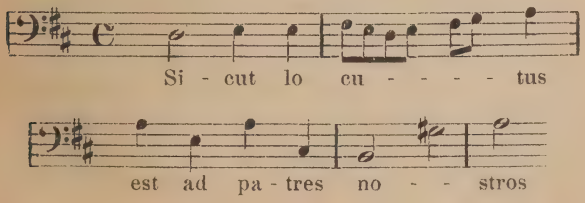
Die Vernichtung der Gottlosen wird noch weiter geschildert, zunächst in der Tenorarie „Deposuit potentes". Die Art und Weise, in der die Singstimme und ebenso das Orchester es malen, wie die Mächtigen von ihren Sitzen hinweggefegt werden, ist so drastisch, daß es dafür keines Wortes der Erklärung bedarf. Ein Stück ersten Ranges ist das nun folgende, die Arie „Esurientes" für Alt. Ersten Ranges ist sie nicht etwa nur wegen einer ihr innewohnenden tiefen Empfindung, sondern ebenso durch die vollendete Grazie, von der sie erfüllt ist und die die gütige Gesinnung des Herrn gegen die Notleidenden wiederspiegelt. Wenn man nicht weiß, woher das Stück stammt, so könnte man seine Herkunft leicht aus einer modernen, etwa einer französischen Oper ableiten. Und doch ist es in vielen Wendungen wieder so urbachisch, wie

nur irgendeines. Das Orchester besteht aus dem Continuo und zwei Flöten. Die Letzteren setzen sofort mit dem Hauptthema der Arie ein, das folgendermaßen beginnt:

Der Wechsel zwischen den Instrumenten und der Altstimme wird ununterbrochen durchgeführt und führt zu eigenen Wirkungen. Sehr wichtig ist, daß die beiden Flöten ihre Partie nicht etwa eintönig herunterblasen, sondern in sorgfältiger Phrasierung, als echte Soli, zum Vortrag bringen. Dies zu erreichen ist die Aufgabe des Dirigenten, dem es auch empfohlen sein möge, das Nachspiel der Arie um eine Spur ruhiger zu nehmen, als das Stück bis dahin vorgetragen wurde. Das Zeitmaß vom Anfang an sollte nicht schneller, als etwa ♪ = 96 nach dem Metronom genommen werden, wobei der Dirigent den Takt vielleicht besser in Achteln gibt. Etwas Nachdenken können die letzten Noten der Arie bereiten. Um dies zu begründen, müssen wir zunächst feststellen, daß die bezifferte Continuostimme zum Magnificat verloren gegangen ist, wir also nicht mit Bestimmtheit überall wissen, wie es Bach gehalten haben wollte. Nun kommt es

nicht selten vor, daß er, und das immer aus Gründen, die im Text liegen, den Schlußakkord fortläßt. Hier handelt es sich darum, daß die Satten, die Wohlhabenden, leer ausgehen. Ich möchte es für richtig halten, daß es bei diesem Schluß des Nachspiels angebracht wäre, den E-dur-Akkord wegzulassen und nur die Orchesterbässe das tiefe pizzicato angeben zu lassen.

Wiederum folgt ein Stück von hohem Rang, ein Terzett für die drei in dem Werk solistisch beschäftigten Frauenstimmen, über denen die Oboe den Choral „Meine Seele erhebet den Herrn" erklingen läßt. Ist das Instrument zu schwach, so muß man zwei oder drei Oboen nehmen. Das in einen Halbschluß austönende Terzett führt zu einem neuen, wiederum sehr groß angelegten Chorstück „Sicut locutus est ad patres nostros". Bach ist es hier anscheinend weniger darum zu tun gewesen, das gesprochene Wort in seiner Musik wiederzuspiegeln, als die Vorväter in Person musikalisch hinzustellen. Wenn der Baß mit dem behäbig breiten und zugleich wuchtigen Thema



einsetzt, kommt einem unwillkürlich jener patriarchalische Rabbiner Rembrandts in die Erinnerung, dessen Bildnis ein Glanzstück des Kaiser Friedrichmuseums in Berlin ist. Neun Takte vor dem Schluß des Teils, wenn das Hauptthema noch einmal in den tiefen Bässen erscheint, ist es nötig, daß es im Continuo tüchtig gestützt wird. Da das Orchester bis auf die Bässe in dieser Nummer nicht beschäftigt wird, ist das eine wichtige Aufgabe für die Orgel oder das Klavier.

Ohne Pause schließt sich an das Stück, das den Urvätern gewidmet ist, der Schluß des ganzen Werkes an, ein „Gloria" für den Chor, das, wie überhaupt die Chorstücke in diesem Magnificat, nicht zu den ganz leichten zu rechnen ist. Wiederum auch hier spielt die tiefe Lage erschwerend mit. Besonders erfordert es immer eine besondere Mühe, die kanonischen Einsätze im zwölften Takte vernehmbar herauszubringen. Eine eigenartige Überraschung aber bietet noch die zweite Hälfte dieses Gloria und zugleich der Schluß des ganzen Magnificat. Dort heißt es im Text „sicut erat in principio", also: wie es im Anfang war. Das illustriert Bach auf seine Weise, indem er nicht nur auf den Anfang der Dinge, sondern auch auf den Anfang seines Werkes hinweist, den er fast notengetreu wiederholt. Nur ein paar eingeschobene Akkorde kurz vor dem glänzenden Abschluß des Ganzen bedeuten eine Änderung.

Die Aufführungsdauer des Magnificat beträgt etwa fünfunddreißig Minuten.

Wir haben, wie es bereits gesagt wurde, mit dem Magnificat das Feld der Kantate schon eigentlich verlassen und mit der Besprechung dieses Werkes nur noch einmal auf die Kirchenkantaten zurückgegriffen, weil doch ein Zusammenhang mit diesen besteht, trotz aller Eigenart des Werkes. Aber auch von der weltlichen Kantate gibt es noch Brücken zu der anderen und das wird am deutlichsten erkennbar bei einer großen umfangreichen Schöpfung geistlicher Art. Als die Rede von der Kantate „Die Wahl des Herkules" war, haben wir uns mit diesem Werk und seinem wertvollen Inhalt nur ganz kurz beschäftigt. Warum dies geschehen ist, wird seine Begründung in dem folgenden Kapitel finden. Dieses ist einem kirchlichen Werk gewidmet, das merkwürdigerweise in fester Beziehung zu weltlichen Kantaten, vor Allem zu der steht, die den Helden der griechischen Mythologie zum Mittelpunkt hat. Mit der Betrachtung eben dieses Werkes nehmen wir von den Kantaten endgültig Abschied.

Das Weihnachtsoratorium.

Das Weihnachtsoratorium.

Bevor wir uns mit dem Weihnachtsoratorium, vielleicht dem volkstümlichsten unter allen Werken Bachs, beschäftigen, erscheint es nötig, auf den Namen einzugehen, den ihm sein Schöpfer gegeben hat. Und um sogleich den

Kern dessen klar zu legen, was mit diesen Betrachtungen zu tun hat, wollen wir feststellen, daß es ein eigentliches Oratorium von Bach nicht gibt. Die Gattung, die von Händel in nie wieder erreichter Vollendung ausgefüllt worden ist, hat, wenn man sie in ihrer reinen Form betrachtet, verhältnismäßig wenige Beispiele anderer Herkunft aufzuweisen. Das Meiste, was als Oratorium bezeichnet wird, fällt unter den Begriff der Kantate oder der Passion. Das Letztere trifft ebenso auf das Weihnachtsoratorium zu, wie z. B. auf Händels Messias. In dem Bachschen Werk ist das Auftreten des Evangelisten, und die hervorragende Rolle, die er spielt, schon allein genügend, um uns darauf hinzuweisen, daß wir es hier mit einer Schöpfung zu tun haben, die mindestens auf der Grenze zwischen der Kantate und der Passion steht. Daß es ein Oratorium nicht ist, geht daraus hervor, daß es keine Handlung enthält, sondern nur Erzählungen und Betrachtungen. Mit der Kantate ist das Werk insofern eng verbunden, als es aus nichts Anderem besteht, als der Zusammenstellung von sechs, eigentlich an ebensovielen Festtagen der Weihnachtszeit aufzuführenden solcher Werke. Man könnte vielleicht denken, daß darum der Begriff der Passion völlig auszuschalten sei. Das ist aber nicht angängig; nicht nur aus äußeren Gründen, wie die bereits angeführten, sondern auch aus inneren, von denen wir noch zu reden haben werden. Daß es sich dabei im Wesentlichen um die musikalische Ver-

Bedingte Zugehörigkeit zu den Passionen.

körperung freudiger Empfindungen handelt, spielt keine oder doch nur eine nebensächliche Rolle.

Die sechs Kantaten, aus denen das Werk sich zusammensetzt, wurden also zu Bachs Zeit, immer je eine, an sechs Festtagen gesungen. Ihre Zusammenfügung zu einem größeren Ganzen darf uns über die Herkunft der einzelnen Teile nicht täuschen. Daß man eine etwas ausgedehntere Musik zu bestimmten Feiertagen als Oratorium bezeichnete, war in alten Zeiten gar nicht so selten. Mit dem Weihnachtsoratorium von Schütz oder dem sogenannten Osteroratorium von Bach liegen die Dinge genau so, wie bei dem Werk, mit dem wir uns jetzt zu beschäftigen haben.

Bach hat es sich bei der Niederschrift dieser Musik manchmal leicht gemacht. In keinem seiner Werke finden sich so viele Nummern aus anderen seiner Tondichtungen wieder. Die nähere Beschäftigung mit der Partitur wird uns zwingen, auf Manches hinzuweisen, was sich in den vorhergehenden Kapiteln dieses Bandes findet, ganz besonders auf Dinge, die sich auf die weltlichen Kantaten beziehen.

Die Mittel, deren sich Bach zur Verkörperung seines Empfindens hier bedient, sind die des vierstimmigen Chores, des großen Orchesters der damaligen Zeit, eines Solistenquartetts und der Instrumente zur Ausgestaltung des Continuo durch füllende Akkorde. Der musikalische Aufbau des Ganzen ist im Allgemeinen ein ein-

facher. Es findet sich in der ganzen Partitur kaum eine einzige Nummer, die den Sängern Schwierigkeiten bieten oder den Hörern nicht ohne Weiteres verständlich sein könnte. Im Orchester kommen anspruchsvollere Stellen mehrfach bei den Bläsern vor, am meisten bei den Trompeten und Hörnern, hie und da auch beim Holz.

Kürzungen kaum zu vermeiden.

Mit der Wiedergabe der ganzen Partitur wird es in unserer Zeit immer hapern. Denn es wird schwerlich zu erreichen sein, daß sich die Zuhörer an sechs Tagen versammeln, um jedesmal eine Kantate von etwa dreiviertel Stunden Dauer zu hören, und da, wie bereits früher erörtert wu de, von einer Aufführung im Gottesdienst kaum die Rede sein kann, so bleibt nichts übrig, als auf irgend welche Art zu versuchen, daß man mit einem Abend des Musizierens auskommt. Allerdings könnte man auch deren zwei in Anspruch nehmen, und so jedesmal drei der Kantaten vollständig zur Aufführung gelangen lassen; das ist mehrfach so gemacht worden, ohne eigentlich einen rechten Erfolg aufzuweisen. Der Grund dafür, daß das Werk in dieser Art der Wiedergabe nicht wirkte, ist für den, der es genauer kennt, ein sehr einfacher. Die sechs Kantaten enthalten eine nicht unerhebliche Anzahl weniger wertvoller Stücke. Hört man nur eine am Tage, so wie es früher war, so ist die Dauer der Aufführung eine so geringe, daß selbst eine längere Nummer, die keinen besonderen Eindruck hinterläßt, wenig schadet.

Folgen aber drei Kantaten aufeinander, so greift durch das mehrfache Auftreten schwächerer Teile sehr leicht eine Ermüdung Platz, die den Eindruck vermindert. Es kommt noch hinzu, daß die sechs Kantaten an Wert ungleich, die drei letzten weniger wertvoll als Ganzes sind, als die ersten. So möchte ein anderer Weg, als der soeben beschriebene besser zum Ziel führen. Wenigstens hat das Werk jedesmal freudigsten Widerhall gefunden und nirgends den Eindruck der Länge hervorgerufen, wenn die sechs Kantaten an einem Abend aufgeführt wurden und schwächere Stücke einfach wegfielen. Man braucht nicht einmal so weit zu gehen, wie Albert Schweitzer, der vorschlägt, im Notfall nur die Chorstücke aufzuführen, und sämtliche Soli, weil sie nicht auf der vollen Höhe sind, zu streichen. Es ist immerhin genug vorhanden, um den Solisten dankbare Aufgaben zu bieten, ohne daß man die Dauer des Konzertes allzusehr ausdehnt. Daß bei den Kürzungen hauptsächlich Stücke aus der vierten, fünften und sechsten Kantate wegfallen werden, ist nach dem vorher Gesagten klar.

Einen wesentlichen Bestandteil des musikalischen Inhalts bedeuten im Weihnachtsoratorium die Choräle. Sie sind es vornehmlich, die dem Werk seine Volkstümlichkeit erobert haben; wir werden außerdem bald sehen, wie Bach gerade den Choral dazu benutzt hat. das Weihnachtsoratorium in seiner Grundstimmung der Passion zu nähern. Führt man

es, d. h. die sechs Kantaten in gekürzter Form an einem Abend auf, so ergeben sich ganz natürlich, beinahe als Notwendigkeit, zwei Einschnitte, die durch eine Pause nach der zweiten Kantate und eine solche nach der vierten gekennzeichnet werden.

Beginnen wir nunmehr mit der Betrachtung des Werkes in seinen Einzelheiten!

Eine Ouvertüre, d. h. einen freien Instrumentalsatz rein instrumentaler Art, besitzt das Weihnachtsoratorium ebensowenig wie die Johannes- oder die Matthäuspassion.

Hier wie dort setzt das Werk mit einem Chorstück ein, das nur durch ein verhältnismäßig kurzes Orchestervorspiel vorbereitet wird. Der Beginn gerade dieser Orchestertakte ist im Weihnachtsoratorium ganz besonders charakteristisch, insofern zum Anfang nur die Pauken das Wort haben, denen sehr bald die ihnen verschwisterten Trompeten folgen. Der Grund dafür ist keineswegs ein innerer, sondern Bachs Anordnung stammt daher, daß der Chor einer weltlichen Kantate entnommen ist, die mit den Textworten beginnt: „Tönet, ihr Pauken! erschallet, Trompeten!“ Aus dem Text, der für die Zwecke des Weihnachtsoratoriums diesem Chorstück untergelegt ist, geht es nicht hervor, warum Bach hier mit so großen Mitteln arbeitet. Sobald wir uns mit dieser Nummer beschäftigen, die ebensogut vor so und so vielen Kantaten stehen könnte, und eigentlich nichts Anderes bedeutet als das

was wir heutzutage eine Ouverture nennen, betreten wir bereits die Brücke, die von den weltlichen Kantaten zum Weihnachtsoratorium führt, insofern wir das erste Muster für die in dem Werk so reich vertretene Gattung der Parodie vor uns haben.

Als den eigentlichen Beginn des Weihnachtsoratoriums, als den Punkt, von dem aus dann Alles zusammenhängend weiterläuft, muß man das Rezitativ des Evangelisten ansehen, das auf den Eingangschor folgt. Der Evangelist spielt stets, wo er in einem Werk aufzutreten hat, eine besondere Rolle. Er steht außerhalb des Ganzen oder, wenn man will, über ihm, gewissermaßen als der Prediger, also an der ersten Stelle. Da seine Rezitative nur vom Continuo begleitet werden, ist er vom Orchester unabhängig und dies ermöglicht es, ihn auch räumlich über die gesamte Masse der andern Mitwirkenden zu erheben, so daß die Sonderstellung, die er einnimmt, schon hierdurch den Hörern zum Bewußtsein gebracht wird. Bei allen Aufführungen von Werken, bei denen eine Partie des Evangelisten vorhanden ist, habe ich den Sänger, der diese vertrat, ganz oben auf dem Podium neben der Orgel untergebracht, so daß er sich optisch, wie klanglich von allen übrigen Mitwirkenden abhob. Diese Maßnahme hat, vom Standpunkt der Technik aus betrachtet, noch zwei Vorteile; erstens wirkt die Singstimme viel besser, wenn der Evangelist in der Höhe aufgestellt ist, und zweitens bleibt

der Sänger hierdurch ununterbrochen in enger Fühlung mit dem Organisten, der ihn zu begleiten hat. Falls die Tenorarien nicht ausfallen, ist zu deren Vertretung ein zweiter Sänger nötig oder wenigstens erwünscht. Ob im Weihnachtsoratorium das Cembalo überhaupt zu verwenden ist, das möge dem jeweiligen Leiter der Aufführung überlassen bleiben. Notwendig ist es nicht; die Orgel dürfte bei sinnvoller Registrierung ausreichen.

Auf das Rezitativ des Evangelisten folgt ein solches der Altistin, das von zwei Oboi d'amore begleitet ist. Es leitet zu der Altarie „Bereite dich, Zion" hinüber. Schon vor langer Zeit, ehe ich von der Genesis des Weihnachtsoratoriums eine Ahnung besaß, hat mich dieses Stück in unerfreulicher Weise beschäftigt, weil ich, so oft ich es auch mit Sängerinnen durchnehmen mußte, seinem musikalischen Inhalt beizukommen nicht imstande war. Ich hatte immer das Gefühl, daß da irgend etwas nicht stimmte. Denn was soll zu einem derartig inbrünstigen, überschwenglichen Text das düstere A-moll? Was sollen die sich hin und herwindenden und aufbäumenden Figuren in den Kontrabässen, die auch später in der Singstimme auftreten, bei den Worten: „Deine Wangen müssen heut' viel schöner prangen"? Erst viel später ist mir das Geheimnis dieser Arie aufgegangen. In einem Aufsatz von Schering, der im Jahrbuch der Bach-Gesellschaft erschienen ist, findet sich eine

Nicht einwandfreie Parodie.

Auswahl von Beispielen für Bachs Lust, zu parodieren. Unter diesen ist diese Alt-Arie mit ganz besonderer Sorgfalt behandelt. Aber auch bei Spitta und Schweitzer findet man schon das Wesentliche über den merkwürdigen Fall. Die Arie ist das erste derjenigen Stücke im Weihnachtsoratorium, die Bach aus der weltlichen Kantate „Die Wahl des Herkules" in das Weihnachtsoratorium übernommen hat.

Die genannte weltliche Kantate, von der bisher nur kurz die Rede war, ist die Fundgrube für eine Reihe der hervorragendsten Teile unseres Weihnachtswerkes. Im vorliegenden Fall handelt es sich im Original um eine Arie des Herkules, der die ihm mit nicht mißzuverstehender Deutlichkeit naherückende Wollust mit nicht minder großem Nachdruck zurückweist. Da er sich dabei in keineswegs rosiger Stimmung befindet, ist die Wahl der finsteren A-moll-Tonart wohl begreiflich. Auch die Figuren in den Bässen haben ihre volle Berechtigung, da sie zu dem Text passen: „Deine Schlangen, die mich sollen umfangen". Nun ist aber der neue schwärmerische Text von Picander an die Stelle des Originals getreten, und da paßt allerdings weder die Tonart mehr, noch die unverändert stehen gebliebenen Schlangenwindungen im Orchester. An einigen Stellen ist der Ersatz des Originals durch die Parodie allerdings kaum zu bemerken. Wer könnte darauf verfallen, daß die Takte:

eigentlich die Worte: „Ich will nicht! Ich will nicht!“ zur Unterlage haben? Jedenfalls aber ist die Art und Weise, wie hier ein Stück einem ihm von Hause aus fremden Zwecke dienstbar gemacht wird, nicht ganz einwandfrei.

Der erste Choral der Partitur folgt. Seine Worte bringen demütige Erwartung des kommenden weihnachtlichen Ereignisses zum Ausdruck. Aber die Melodie, die ihm angehört, steht scheinbar im Widerspruch zu dem Text. Scheinbar nur. Die Weise des Satzes ist die „O Haupt voll Blut und Wunden“, d. h. das Passionsstück katexochen. Der erste Choral dieses von Freude erfüllten Werkes weist also auf das Ende dessen hin, der erst noch erwartet wird. Dies führt uns wieder um ein Stück der Überzeugung näher, daß das Weihnachtsoratorium in innigem Zusammenhang mit den Passionen steht. Unsere Ansicht wird aber gerade in Bezug auf diesen Punkt noch weitere Unterstützung finden. Ob man in der zunächst auftretenden Nummer, in der der Baßsolist ein Rezitativ singt, das öfters durch den Choral des Soprans unterbrochen wird, den Letzteren vom Chor oder der Solistin singen lassen soll, ist eine der Geschmacksfragen, in denen jeweils der Dirigent zu entscheiden hat. Der Bassis-

Der Passionschoral zum ersten Mal.

gelangt übrigens sogleich in umfangreicherer Art zu Gehör mit der Arie: „Großer Herr und starker König," die aus derselben Kantate stammt, wie der als Ouvertüre dienende Chor; mit dem Gesangssolisten wetteifert der erste Trompeter, der überhaupt in diesem Werk hervortritt, wie kaum in einem anderen.

In dem Choral, der die erste Kantate des Oratoriums abschließt, möge vorgeschlagen werden, daß der Chor und die ihn begleitenden Instrumente durchweg in einem mäßigen mezzoforte auftreten, und in den drei letzten Takten in ein vollkommenes piano zurückgehen, während die Pauken und Trompeten immerzu forte spielen.

Die zweite Kantate des Weihnachtsoratoriums beginnt mit einem der schönsten Stücke der ganzen Musikliteratur, mit einer Sinfonia, deren Wiedergabe den Streichern mit den Flöten und einem Quartett von Oboen zufällt. Die letztere Forderung bedeutet eine gewisse Erschwerung für die Wiedergabe des Werkes, insofern zwei Oboi d'amore und zwei Oboi da caccia (Englischhörner) dazu gefordert werden. Diese Besetzung wird in kleineren Städten schwerlich durchzuführen sein; man wird sich dort manchmal mit Klarinetten oder anderen Holzinstrumenten behelfen müssen, so wenig deren Klang auch dem entspricht, was das geniale Musikstück vorstellen soll. Es handelt sich darin um ein instrumentales Wettsingen zu Ehren des Jesuskindes zwischen den

Die Weihnachtssinfonie.

Engeln und den auf dem Felde versammelten Hirten. Das hat Schweitzer in seinem Bach-Werk so überzeugend nachgewiesen, daß man Besseres darüber nicht sagen kann. Ein Haupterfordernis der Wiedergabe bleibt, daß die Hirtenmusik nicht zu langsam genommen wird. Man hört sie selbst bei berühmten Aufführungen noch heute in breit ausgeschlagenen zwölf Achteln. Das ist unter allen Umständen falsch, schon, weil es sich um einen Siciliano handelt. Das Stück soll mit vier Schlägen im Takt dirigiert werden, unter Festhaltung eines Zeitmaßes, das ungefähr durch die metronomische Angabe ♩. = 63 zu bezeichnen wäre. Inwiefern man das für die Holzbläser geforderte piano tatsächlich durchführen kann, das muß von den jeweiligen akustischen Verhältnissen im Orchester und des Raumes, in dem konzertiert wird, abhängig gemacht werden. Es erscheint im Allgemeinen angebracht, die Instrumente nicht allzusehr in Bezug auf ihre Klangstärke hinabzudrücken, weil sie sonst gegen die Streicher leicht ausdruckslos bleiben. Aber eine allgemein gültige Vorschrift läßt sich hier nicht geben.

Der nun auf das Rezitativ des Evangelisten einsetzende Choral wird wohl kaum anders, als im forte, ohne besondere Abtönung auszuführen sein. Er ist an dieser Stelle von außerordentlicher Wirkung. Die nächste geschlossene Nummer ist eine Tenorarie, die streng genommen von einem anderen Sänger

vorzutragen ist, als von dem Vertreter des Evangelisten. Es wurde darauf bereits hingewiesen. Eigentlich handelt es sich um ein Duett zwischen dem Tenor und einer Flöte. Beide sind gleichberechtigt, Beide haben gleich dankbare Aufgaben. Es ist aber nötig, daß rhythmisch die allergrößte Genauigkeit obwalte; sonst kommt das Stück mit seinen kontrapunktierenden oder in Terzengängen dahineilenden Figuren nicht zur Geltung. Die Partie der Flöte ist keineswegs schwierig. Man wird leicht einen Bläser finden, der sie befriedigend zur Wiedergabe bringen kann.

Der kleine Choral auf die Melodie „Vom Himmel hoch da komm ich her" steht hier gleichsam wie eine Vorbereitung auf seine nochmalige Verwendung an anderer Stelle. Es besteht eine Art Verwandtschaft des Gedankens mit dem Auftreten des Passionschorals, von dem wir bereits gesprochen haben und noch ausführlicher sprechen werden. Hier wird man wohl am Besten Alles in einem der bildlichen Vorstellung entsprechenden Halbdunkel halten, vielleicht den ganzen Choral pianissimo vortragen lassen. Bei dem Rezitativ des Bassisten „So geht denn hin" ist es ratsam, daß der Dirigent sogleich in Achteln dirigiert. In Wirklichkeit ist die Nummer ein Arioso. Wenn die Achtelbewegung nicht schon von Anfang an festgehalten wird, so gibt es leicht nach dem vierten Takt, wo die Triolen in den Bässen eintreten, eine Unklarheit im Orchester. Was hier

mit den auf- und abwiegenden Baßfiguren geschildert ist, bedarf keiner Erläuterung. Aber eben deshalb, weil sie derart aus dem Sinn der Dichtung empfunden sind, dürfen sie auch nicht als Nebensache behandelt, sondern müssen deutlich zu Gehör gebracht werden. Warum Bach zur Schilderung des Einwiegens in der Arie eine andere Figur benutzt als diese, werden wir sogleich sehen. Nun heißt es, daß der gesamte Chor das Jesuskind in den Schlaf singen solle, aber bevor dies geschieht, hat die Mutter des Kindes das Wort. Eine der schönsten Arien, die Bach geschrieben hat, bildet das Schlummerliedchen. Das Hauptmotiv der Arie, im Notenbeispiel durch A bezeichnet,

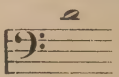
Im Baß immer G—g, auf- und abwiegend.

kennen wir bereits aus dem Magnificat, und wir werden ihm auch an anderen Stellen noch begegnen; es tritt mehrfach in Bachschen Werken da auf, wo vom Schlaf die Rede ist; wir dürfen es also kurzweg als das Schlafmotiv bezeichnen. Besondere Aufmerksamkeit verdienen wiederum die Bässe, die durch einen großen Teil der Arie hindurch die Bewegung der Wiege schildern. Mit der Singstimme geht durch das ganze Stück eine Flöte. Man kann sie ruhig

fortlassen, ja, es wird der Freiheit des Vortrags seitens der Sängerin nur zum Vorteil gereichen, wenn sie nicht an die überflüssige Stütze gekettet ist. Auch dieses Stück ist kein Original, sondern es stammt aus der so viel benutzten „Wahl des Herkules"; daher auch die veränderten, mit übernommenen Wiegebässe. Freilich liegt ihm in der Kantate ein ganz anderer Gedankengang zugrunde. Zwar handelt es sich auch um das Einschlafen oder Einwiegen; darum ist auch das vorher angegebene Motiv verwertet. Aber in der weltlichen Kantate ist es, wie auch schon bei der anderen von dort entlehnten Arie, die Wollust, die den ihr widerstrebenden Herkules einzufangen bestrebt ist. Man bedenke den Abstand zwischen dem Vorgang in dem einen und in dem anderen Falle! Da es sich aber beide Male um dasselbe Bestreben handelt, wenn auch aus ganz verschiedenen Absichten, so paßt tatsächlich die Musik der erotischen Arie glänzend zu dem Text des geistlichen Stückes. Auch bei dieser Nummer ist darauf zu achten, daß das Zeitmaß nicht allzu langsam genommen wird, sonst gewinnt man leicht den Eindruck zu großer Länge des Stückes. Eine kleine Kürzung möchte als empfehlenswert hier vorgeschlagen werden, derart, daß man nach dem E-moll-Schluß, nach dem das Dacapo beginnt, die Altistin sofort wieder mit ihrer Anfangsnote einsetzen läßt und das Orchestervorspiel diesmal übergeht.

Die Übertragung gerechtfertigt

Nun aber, nachdem Maria zum Wort gekommen ist, lassen sich die himmlischen Heerscharen nicht länger zurückhalten, und ein glänzendes Chorstück „Ehre sei Gott in der Höhe“ setzt ein; es ist bei dieser Nummer darauf zu achten, daß das synkopierte Motiv durchweg sehr deutlich hervorgehoben ist. Schon im ersten Takt ist das wegen der verhältnismäßig tiefen Lage im Alt nicht ganz leicht, und der Fall wiederholt sich mehrfach. Solche Stellen müssen gründlich geübt werden, wenn der prachtvolle Chor in seiner vollen Bedeutung zu Gehör gebracht werden soll. Bei den Takten: „und Friede auf Erden“ lasse der Dirigent die drei Oberstimmen sehr leise singen, so daß der Baß ohne Anwendung starker Akzente noch deutlich zu hören ist. Acht Takte vor dem Schluß des Stückes mögen die Bässe

des Chores auf ihrem  anschwellen,

und die ganze folgende Phrase sehr ausdrucksvoll, die anderen Stimmen übertönend, vortragen; der Baß ist hier die Hauptsache des ganzen Satzes.

Über ein Rezitativ kommen wir zur Schlußnummer der zweiten Kantate, der bereits angedeuteten Wiederholung des Chorals „Vom Himmel hoch da komm ich her“ mit unterlegtem Text. Hier ist er in besonders reizvoller und poetischer Art verwertet, indem zu den vier Choralzeilen, die gesungen werden, im

Orchester das Engelmotiv aus der Hirtenmusik erklingt, während das Motiv der Holzbläser zu Zwischenspielen benutzt ist. Der Chor wird bei diesem Stück am Besten im forte verwendet, während man die Bläser in weichen Tönen auftreten und zum Schluß das ganze Orchester pianissimo und um eine Spur zurückhaltend ausklingen läßt. Die Flöten gehen bei dieser Wiederkehr der Hirtenmusik nicht, wie beim ersten Mal, mit dem Engelmotiv, sondern mit dem der Hirten, und es ist darauf zu achten, daß sie bei ihrer verhältnismäßig hohen Lage nicht allzustark gegen die Oboen wirken. Es genügt, wenn sie einen zarten Lichtschimmer um das Ganze verbreiten.

Mit dem Choral schließt der erste Teil des Weihnachtsoratoriums. Am Anfang des zweiten, d. h. der dritten Kantate, steht ein Chor, der als deren Schluß noch einmal gesungen werden soll. Man wird, wenn man überhaupt Kürzungen vorzunehmen gedenkt, gut tun, das Chorstück am Ende der Kantate stehen zu lassen, dagegen am Anfang zu streichen, so daß der zweite Teil des Abends mit dem Rezitativ des Evangelisten beginnt. Dieses umfaßt nur drei Takte und führt zu einem ebenfalls verhältnismäßig kurzen Chorstück hinüber, das den Gang nach Bethlehem schildert; die Singstimmen müssen bei diesem Stück in nicht zu raschem Zeitmaß genommen werden, da das eilige Drängen der zum Jesuskinde Pilgernden vom Orchester gemalt wird. Im Chor ist darauf zu achten, daß

die Gegenbewegung der Stimmen während der ersten vier Takte deutlich zum Ausdruck gelangt. Bach schildert hier, wie die Menschen aus den verschiedensten Richtungen zusammenkommen, um dann vereint nach dem Ziel ihrer Sehnsucht zu wallfahrten. Vom fünften Takte ab gehen alle denselben Weg. Der nach dem nächsten Rezitativ stehende Choral könnte fortbleiben; auch bei dem Duett, das ihm fogt, ist die Frage des Streichens keine sehr schmerzliche. Ebenso steht es mit der Alt-Arie: „Schließe mein Herze"; sie ist durchaus entbehrlich. Der Choral: „Ich will dich mit Fleiß bewahren" bedarf sorgsamer Abtönung. Am Besten wird man ihn wohl zart beginnen, von der fünften Choralzeile an langsam anschwellen und forte abschließen lassen. Nach dem kleinen Rezitativ hinter dem Choral würde dann der im Anfange der Kantate fortgelassene Chor folgen; er ist übernommen aus dem Dramma per musica zu Ehren der Königin. Die vierte Kantate folgt ohne Pause auf die dritte. Daß auf diese Art einmal ausnahmsweise zwei Chöre hintereinander kommen, schadet um so weniger, als die beiden Nummern in ihrer Farbe und Stimmung grundverschieden sind. Auf das schmetternde D-dur-Stück folgt ein in mildem Ton gehaltenes in F-dur, dessen Original wir zu Beginn der „Wahl des Herkules" finden. In Bezug auf die Ausführung mögen einige Winke gegeben sein. Zunächst, soweit es das Orchester angeht: Es wirken hier, wie

auch im Schlußchoral dieser Kantate zwei Hörner mit, vielmehr zwei jener Instrumente, die Bach als Corno bezeichnet. Es soll nochmals darauf hingewiesen werden, daß damit keinesfalls immer unser im modernen Orchester gebräuchliches Horn gemeint ist. Auf diesem sind die hier und auch häufig in anderen Bachschen Werken vorkommenden Corno-Stimmen fast unausführbar und wenn auch einmal ein bedeutender Virtuose, wie Paul Rembt in Berlin, solche Schwierigkeiten überwindet, so beweist das als Ausnahmefall nur wenig. Was man bei solchen Stellen tun soll, wird davon abhängen, welche Instrumente jeweils zur Verfügung stehen. Ein Flügelhorn oder ein B-Cornett werden, wie schon früher bemerkt, als Ersatz gute Dienste tun; statt der vorgeschriebenen Instrumente Trompeten zu nehmen, wäre ganz falsch.

Im Chor muß bei diesem Stück auf reiche Abtönung gehalten werden. Die Nummer ist ziemlich lang und wirkt ermüdend, wenn sie in der bekannten, der sogenannten Tradition entsprechenden, farblosen Weise heruntergesungen wird. Will man sie kürzen, so geht dies ohne Schwierigkeit, indem man von dem Schluß des achten Taktes nach dem Textanfang: „Gottes Sohn“ auf den Anfang des 57. Taktes springt; es ist dann nur eine kleine Worteinrichtung im Alt und im Tenor nötig. Acht Takte weiter, bei dem A-moll-Abschluß, dürfte es erlaubt sein, die Pause vor dem neuen Eintritt des F-dur

etwas länger zu nehmen, als nur einen Achtelswert. Auf das Durchhalten der in allen vier Chorstimmen auftretenden langen Noten ist Gewicht zu legen. Man läßt am Besten die liegende Note mäßig stark ansetzen, und an Kraft immer mehr zunehmen. Da die anderen Stimmen sich bewegen, werden sie nicht zugedeckt (Vgl. Band I, S. 95).

Nachdem der Evangelist wieder gesprochen hat, gelangen wir zu einem reizenden kleinen Satz, in dem die Formen des Rezitativ und des Arioso miteinander verschmolzen sind. Der Text am Schlusse dieser Nummer leitet zu der nun folgenden Arie hinüber, und er ist vielleicht nicht völlig ohne Absicht so gestaltet, wie er dasteht, um das Auftreten der nächsten Nummer gewissermaßen zu rechtfertigen. Wir haben nämlich wieder ein Stück aus der „Wahl des Herkules" vor uns, und zwar eines von ihnen, bei denen mit dem besten Willen nicht zugegeben werden kann, daß es am richtigen Platze steht. Die Erklärung und Begründung, die Spitta gibt, warum Bach diese Echo-Arie in das Weihnachtsoratorium übernommen hat, ist, wie man es in seinem Bach-Werk bei manchen Anlässen findet, etwas künstlich. Es erscheint vielmehr so zu liegen, daß Bach das Stück, das an sich sehr wertvoll ist, davor hat bewahren wollen, mitsamt der ganzen Kantate, der es entstammt, in Vergessenheit zu geraten. Was in aller Welt hat ein Naturphänomen oder, wie es im Original der Arie der Fall ist, eine

Die Echoarie.

griechische Gottheit mit dem Jesuskinde zu tun? Es fallen einem hier unwillkürlich die Worte Hans von Bülows ein: „Bach war eben auch nur ein Mensch". An dieser Stelle spricht nicht der gläubige Protestant, sondern der Musiker. Die Arie, von jeher ein Gegenstand besonderen Entzückens bei den Sängerinnen und dem Publikum, ist eine Echo-Arie im doppelten Sinn des Wortes, insofern die Antwort abwechselnd von einer zweiten Singstimme und einer Solo-Oboe gegeben wird. Hie und da fällt das Echo sogar aus der Rolle und spricht, ohne daß es vorher gefragt worden ist, so z. B. gerade am Schluß des Stückes. Um der Arie die volle Wirkung zu geben, ist es wünschenswert, daß der Spieler der Oboe, wie auch die das Echo vertretende Sängerin oben auf dem Podium, möglichst den Hörern unsichtbar, aufgestellt werde; denn wenn Bach den Echo-Effekt schon einmal in der Weise ausgenutzt hat, wie es hier der Fall ist, sollte man auch Alles tun, ihn völlig zur Geltung zu bringen. Auf die Arie folgt ein Duett, das wiederum teils rezitativisch, teils arios gehalten ist und dann eine Tenorarie. Diese wird gewöhnlich ausgelassen, und man wird damit in den meisten Fällen recht haben, insofern das Stück nur bei besonders guter Wiedergabe zur Geltung gelangen kann. Aber man sollte es, wenn es irgend geht, nicht opfern, weil es von sehr interessanter Gestaltung ist. Der ganze Satz ist nämlich eine dreistimmige Fuge für den Sänger und

zwei Violinen. Will man seinem Inhalt gerecht werden, so ist ein gründliches Studieren mit diesen drei Faktoren notwendig, damit die Arie nicht den Anstrich eines Gesangsstückes mit nebensächlicher Orchesterbegleitung erhält. Falls aber die Zeit zu feiner Ausarbeitung vorhanden ist, müßte man sie dieser interessanten Nummer widmen, die übrigens, wie so viele andere im Weihnachtsoratorium, auch aus der „Wahl des Herkules" stammt. Die Kantate und mit ihr der zweite Teil des Oratoriums schließt mit einem der schönsten Choräle, dessen besonderer Reiz in der Mitwirkung der Hörner liegt, die völlig solistisch behandelt sind. Der Dirigent verwende große Aufmerksamkeit darauf, daß der Rhythmus wo er im Orchester auftritt, stark hervorgehoben wird.

Die fünfte und sechste Kantate, die zusammen den dritten Teil des Weihnachtsoratoriums ausmachen, enthalten wohl die meisten jener Nummern, auf die man verzichten kann, ohne dem Werk und seinem Schöpfer zu nahe zu treten. Ein solches Stück ist sogleich der Anfangschor der fünften Kantate, der einer verloren gegangenen weltlichen Kantate entnommen ist. Man kann den letzten Teil des Abends ruhig mit dem Rezitativ beginnen, das zu dem Auftritt der Weisen aus dem Morgenlande hinüberführt. Bei diesem ist, wie es schon

bei anderen ähnlichen, bewegten Nummern anempfohlen wurde, darauf zu achten, daß das Zeitmaß nicht zu schnell genommen wird; man kann es in Achteln dirigieren (♪ = 104). Über den herrlichen Choral, der alsbald folgt, ist in technischem Sinne nichts zu sagen. Er wird wohl am Besten der Stimmung entsprechend herauskommen, wenn man ihn forte und mit möglichst großem Stimmglanz vortragen läßt. Auch die Orgel muß dementsprechend verwendet werden. Die Baß-Arie nach dem Choral sollte man fortlassen, weil sie von geringer Bedeutung ist. Von dem Rezitativ des Evangelisten, das nun folgt, geht man am Besten ohne Weiteres auf das andere über, indem man das Alt-Rezitativ, das zwischen ihnen steht, überschlägt. Ob das Terzett für Sopran, Alt und Tenor stehen bleibt oder gestrichen werden soll, läßt sich schwer entscheiden. Das Stück gehört zweifellos zu den wertvolleren unter den Solonummern des Werkes, ist aber ziemlich lang und da es seine Stelle schon gegen den Schluß des Oratoriums hat, kann es leicht ermüdend wirken. Man muß da die Aufnahmefähigkeit des jeweils in Frage kommenden Publikums in Berechnung ziehen. Der am Schluß der fünften Kantate stehende Choral kann wegbleiben, weil die sechste und letzte mit einem großen Chorstück beginnt. Es stammt aus einer unbekannten Kantate. Hier haben wir wieder ein Trompetenstück, und zwar eines der schönsten und formvollendetsten des ganzen Werkes. Der

Dirigent möge die Sänger im Chor dazu anhalten, daß sie bei den wilden Figuren auf das Wort „schnauben" je das erste und dritte Achtel des Taktes etwas stärker ansetzen, als die anderen Noten, ungefähr als ob die Figuren derart bezeichnet wären:

Die auf zwei Rezitative folgende Arie für Sopran kann fortbleiben, ebenso das letzte Rezitativ des Tenors mit der dazugehörenden Arie. Den Choral: „Ich steh' an deiner Krippen hier," der mit großem Ausdruck wiederzugeben ist, darf man nicht überschlagen. Er sollte im Wesentlichen in mildem Ton, jedenfalls ohne die Verwendung allzu hoher Stärkegrade vorgetragen werden. Es folgt beim Eingehen auf die gegebenen Vorschläge nach dem Choral das kleine, der Partitur nach vorletzte Rezitativ des Evangelisten mit einem Fis-moll-Akkord als Schluß, und dann das vierstimmige Rezitativ, das richtiger als Arioso bezeichnet sein müßte. Dieses Stück wird bei vielen Aufführungen des Weihnachtsoratoriums vom Chor vorgetragen. Warum, das ist mir unerfindlich. Nicht allein ist es in seinem Charakter ein durchaus solistisches Stück, sondern es hat nach dieser Richtung den weiteren Zweck, den vereinigten Solisten am Schlusse des Abends noch einmal das

Wort zu überlassen. Es findet sich diese Maßnahme sehr häufig bei Bach und selbst in der Matthäuspassion hat er sie verwendet; außerdem aber schädigt man den Eindruck des Schlußchorals, über den wir sogleich zu sprechen haben werden, wenn diesem ein breites, feierlich wirkendes Chorstück vorangegangen ist. Man sollte das Rezitativ unter allen Umständen solistisch besetzen, nicht zuletzt auch deshalb, weil sich in der Partitur nicht die geringste Andeutung davon findet, daß es chorisch gedacht ist.

Was nun den Schlußchoral betrifft, so müssen wir bei ihm etwas verweilen, um seine Bedeutung für das ganze Werk festzustellen. Es war bereits darauf hingewiesen, daß der erste Choral, der im Weihnachtsoratorium auftritt, nichts Anderes ist, als der mit unterlegtem Text der Weihnachtsmusik vorangesetzte Passionschoral: „O Haupt voll Blut und Wunden". Dort, im Anfang, wirkt er wie eine Vision und man wird deshalb gut tun, ihn leise und im Ton der Anbetung vortragen, wenigstens so beginnen zu lassen, während in den letzten Takten eine Steigerung keinesfalls abzulehnen ist. Jetzt aber, am Schlusse der ganzen Partitur erscheint, unter dem Donner der Pauken und von dem Geschmetter der Trompeten begleitet, so glanzvoll, als es nur sein kann, der Passions-Choral wieder, im Text ein Triumphlied und im Orchester, wie schon angedeutet, demgemäß ausgestattet. Jedoch aller Glanz darf uns nicht darüber

Der Passionschoral bildet den Rahmen für das Weihnachtsoratorium.

täuschen, daß es sich um die Melodie: „O Haupt voll Blut und Wunden" handelt, und hier haben wir von Neuem einen der vielen feinen psychologischen Züge Bachs. Er deutet wieder durch die Musik an, was im Wort unausgesprochen bleibt. Wenn das Weihnachtsoratorium gleichsam eingerahmt ist in den ernstesten, wehmütigsten Choral, den es gibt, so wird der aufmerksame Hörer darin einen Fingerzeig mehr für die nahe Beziehung dieses Werkes zu den Passionsmusiken erblicken und seine Bedeutung erst voll und ganz zu würdigen imstande sein.

Die Aufführungsdauer für das Werk beträgt bei Durchführung der hier angegebenen Kürzungen etwa zweidreiviertel Stunden. In Berlin pflegt man die Aufführungen unter kerzenstrahlenden Tannenbäumen zu veranstalten; dieser stimmungsvolle Brauch möge zur Nachahmung empfohlen werden.

Sind wir bei der Beschäftigung mit dem Weihnachtsoratorium den Passionsmusiken nahegekommen, so soll dieser Zweig der kirchlichen und im Besonderen der Bachschen Kunst nun in seiner reinen Form betrachtet werden. Wir wählen wiederum aus der gesamten Gattung eines der für diese kennzeichnenden Werke, oder vielmehr das bedeutungsvollste unter ihnen, die Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus, allgemein bekannt als

Die Matthäuspassion.

In der am Bußtag 1912 veranstalteten Aufführung des Berliner Philharmonischen Chores gelangte die Matthäuspassion zum ersten Mal in Berlin vollständig und ohne jegliche Veränderung des Bachschen Notentextes zu Gehör.

Es mag merkwürdig erscheinen, wenn man das erwähnt. Vielleicht war es aber die überhaupt erste Wiedergabe des Werkes seit Bachs Zeit, die sich vollkommen getreu an die Partitur gehalten hat. Wenigstens haben die eingehenden Erkundigungen über diesen Punkt ergeben, daß zwar seit der Wiederentdeckung der Passionsmusik durch Felix Mendelssohn und ihrer damaligen Aufführung in der Berliner Singakademie das Werk etwa zehnmal ohne Kürzungen wiedergegeben wurde; aber Veränderungen, in den Singstimmen sowohl, wie vor Allem im Orchester, sind, soweit man diese Aufführungen verfolgen konnte, überall nachzuweisen. Die Matthäuspassion.

Dies Alles erscheint vielleicht auf den ersten Blick gar nicht so sehr wichtig, insofern man sich ja auf den Standpunkt stellen kann, daß, wenn man in Bachs Partitur eingegriffen hat, wohl Gründe dafür vorhanden gewesen sein müßten. Geht man aber der Sache nach, so stellt sich heraus, wie auch nicht eine einzige von den angebrachten sogenannten Verbesserungen einer fachmännischen Kritik standhält, vielmehr, daß es wohl in der ganzen Musik-

literatur kein zweites Werk gibt, bei dem die Bequemlichkeit und eine sinnlose Überlieferung derart verheerend gewirkt haben, wie bei der Matthäuspassion, so, daß der weitaus größten Zahl der Hörer und Freunde dieses Werkes eine erhebliche Anzahl Stellen, ja von ganzen Nummern, nur in einer völlig entstellten Form bekannt ist, ihre Wiedergabe in dieser Weise aber als stilgemäß und Bachs Absichten entsprechend angesehen wird.

Es muß natürlich, wenn es sich um solche Dinge handelt, ohne Weiteres Alles ausgeschieden werden, was unter das Gebiet der freien künstlerischen Auffassung fällt. Hierzu sind im Allgemeinen zu rechnen die Zeitmaße und, von wenigen Ausnahmen abgesehen, auch die Stärkegrade, die bei dem Vortrag des Werkes in Betracht kommen. Bach hat ja nur in seltenen, dann allerdings jeden Zweifel ausschließenden Fällen nach den angegebenen Richtungen hin Vorschriften gegeben. Über jene Fragen wird noch später Gelegenheit sein, zu sprechen.

Schon vorher wurde auf Mendelssohns Großtat hingewiesen, auf die Wiedererweckung der von ihm aufgefundenen und damals verschollenen Matthäuspassion. Über dieses Ereignis, eines der schwerwiegendsten, das die Musikgeschichte zu verzeichnen hat, gibt es eine große Literatur. Wir müssen uns hier auf das Wesentlichste beschränken und diejenigen, denen daran gelegen ist, die Geschehnisse genauer zu verfolgen, auf die Hauptwerke der

Bachforschung verweisen. Es sind da vor Allem wieder zu nennen die großen Arbeiten von Spitta, Albert Schweitzer, Pirro, an kleineren Schriften die Aufsätze Kretzschmars, die an verschiedenen Stellen erschienen sind, sowie das Werk über die Matthäus-Passion von Alfred Heuß. Wertvolles über die erste Aufführung der Passion in Berlin findet sich auch in der bei Reklam erschienenen Biographie Felix Mendelssohns von Bruno Schrader.

Es läßt sich hier die Erörterung der Frage nicht umgehen, wann wohl die Matthäus-Passion zum überhaupt ersten Male aufgeführt worden sei. Die Beantwortung ist nicht so einfach, wie es scheint. Man findet überall, in sämtlichen bis heute erschienenen Bachschriften, den Karfreitag des Jahres 1729 als den Tag dieser Aufführung verzeichnet. So steht es bei Spitta, so hat es schon Felix Mendelssohn angenommen. Zelter hat es festgenagelt und es gilt bis auf den heutigen Tag als Tatsache. Merkwürdigerweise aber hat selbst Spitta einen wesentlichen Punkt bei dieser Bestimmung aus den Augen verloren. Die Sache verhält sich nämlich folgendermaßen: Bach hatte etwa im Herbst 1728 die Komposition der Matthäuspassion gerade in Angriff genommen, als er die Nachricht erhielt, daß der Fürst Leopold zu Köthen, an dem er mit großer Liebe hing, gestorben sei. Mit diesem Ereignis hing der Auftrag zusammen, für die Beisetzung des Fürsten eine Trauermusik zu schreiben. Bach, ganz mit

Die allererste Aufführung des Werkes.

der Matthäuspassion beschäftigt, hatte vermutlich nicht den Sinn, noch weniger aber die Muße dafür, sich neben dieser Arbeit mit einem anderen Werke zu beschäftigen. Es entspricht durchaus dem Gebrauch jener Zeit, wenn er sich dadurch aus der schwierigen Lage zu befreien suchte, daß er die bis dahin vollendeten Stücke der Matthäuspassion zu der Trauermusik für die feierliche Bestattung seines Freundes verwendete. In zahlreichen Fällen hat er ja, wie wir wissen, auch sonst Stücke aus einem seiner Werke in ein anderes versetzt.

Die erste Fassung der Passionsmusik.

Die Partitur der soeben erwähnten doppelchörigen Trauermusik war im Anfang des vorigen Jahrhunderts noch vorhanden und gehörte zu der berühmten Forkelschen Sammlung musikalischer Handschriften. Aber seit dem Tode Forkels ist das Manuskript verschwunden und bis zum heutigen Tage nicht wieder aufgefunden worden.

Bach hat sich bei der Benutzung seines Passionsfragmentes für die Trauermusik nicht einmal besondere Mühe gegeben. Schweitzer weist darauf hin, daß z. B. das wundervolle Tenorstück „Ich will bei meinem Jesu wachen" mit vollkommener Zertrümmerung seiner schönen Linie dem völlig anders rhythmisierten Text „Geh, Leopold, zu meiner Ruh" angepaßt wurde.

Das Eine aber wissen wir bestimmt, nämlich, daß zu jener Zeit die Matthäuspassion, so, wie wir sie heute kennen, noch gar nicht geschrieben

gewesen ist, sondern daß es sich nur um Teile davon handelte. Und zwar waren es nicht etwa nebensächliche Nummern, die damals noch fehlten; so war zu jenem Zeitpunkt weder der Anfangschor, noch die Choralbearbeitung am Schluß des ersten Teiles in der Partitur vorhanden; ebensowenig eine große Menge anderer hervorragender Stücke, deren Aufzählung hier zu weit führen würde. Im Ganzen bestand die Musik aus nur acht bis elf Nummern. Gerade der Umstand aber, daß die Matthäuspassion gegen das Ende der zwanziger Jahre noch nicht vollendet war, gibt uns den Schlüssel zu sehr wichtigen Folgerungen, die mit der Art und Weise der Wiedergabe dieses Werkes in engster Beziehung stehen.

Mehrstündige Pause zwischen den beiden Teilen.

Spitta und nach ihm sämtliche Bachbiographen führen, wie schon bemerkt, an, daß die erste Aufführung der Matthäuspassion am Karfreitag, den 15. April 1729 im Nachmittagsgottesdienst stattgefunden habe. Zugleich findet sich die Angabe, daß dieser um $1^1/_4$ Uhr begann und bis 3 Uhr dauerte, da um $3^1/_4$ Uhr der Universitätsgottesdienst schon wieder seine n Anfang nahm. Es heißt dann weiter:

„Mit der Matthäuspassion aber mußte sich die Karfreitags-Vesper auf mehr als vier Stunden ausdehnen, da das Tonwerk allein schon gegen drittehalb Stunden beanspruchte. Durch diese abnorme Ausdehnung wurde das Verhältnis, in welchem sich die Passionsmusik zum Gottes-

dienst eigentlich befinden sollte, umgekehrt. Während die ursprüngliche und im Wesen der Sache begründete Idee auf einen Gottesdienst mit ausschmückender Musik abzielte, kam hier ein Kirchenkonzert mit gottesdienstlichem Apparat zutage. Wirklich steht die Matthäuspassion hart an der Grenze, wo die Kirchenmusik aufhört und die Konzertmusik beginnt[1]," usw. Und nun kommen wir auf die Frage nach der Entstehungszeit des Werkes zurück.

Spitta hat uns hier etwas im Unklaren gelassen. Er hat das Erscheinen der Matthäuspassion als Bruchstück und das in der heute vorliegenden Form nicht ganz scharf auseinandergehalten. Die Aufführungsdauer des Werkes beträgt, wenn man es ohne Kürzungen aufführt, und das ist damals der Fall gewesen, wie aus den Stimmen hervorgeht, bei Nichteinrechnung irgendwelcher Pausen, $4^3/_4$ Stunden. Wenn der Gottesdienst $1^1/_4$ Uhr begann und um 3 Uhr zu Ende sein mußte, wie war es dann möglich,

[1]) Bei Spitta nicht im Sperrdruck. Gerade auf diese Feststellung legte Spitta jedoch besonderes Gewicht. In seinem Kolleg, das ich besuchte, führte er es als einen Beweis dafür an, daß Bach selbst die Matthäuspassion konzertmäßig aufgefaßt habe, daß er sie nicht nur zur Feier des Karfreitags an diesem, sondern auch an anderen Tagen des Jahres aufführte. Von diesen Aufführungen hätten sicher drei, wahrscheinlich aber fünf stattgefunden. Der Erfolg des Werkes war anfangs ein geringer; erst nach und nach setzte es sich durch.

daß eine Musik von solcher Länge darin Platz fand? Außerdem hätten, da wir voraussetzen dürfen, daß dieser selbst nicht weniger als $1^1/_2$ Stunden dauerte, die Teilnehmer fast sechs Stunden ohne Unterbrechung in der Kirche zubringen müssen. So sehr viel größer die Aufnahmefähigkeit damals gewesen sein mag, als in unseren Tagen, so sicher ist doch anzunehmen, daß wohl nur ein kleiner Teil der zum Gottesdienst Erschienenen noch am Ende zugegen gewesen sein würde.

Vor einer Reihe von Jahren hat Heinrich Reimann, unabhängig von Spitta, ebenfalls darauf hingewiesen, daß man die beiden Teile der Passion nach dem Evangelisten Johannes, wie auch die der Matthäuspassion durch eine mehrstündige Pause getrennt habe, während deren die Kirche zum Gottesdienst benutzt worden sei. Reimann befürwortete damals, daß man diesen Brauch wieder einführen solle. Daß er selbst es nicht tat, war die Folge eines Einspruchs seiner Behörde, die so lange Musikaufführungen in der Kirche für unangebracht hielt. Mehrere auf dem Gebiet der Bachschen Kunst zuverlässige Forscher halten diesen Vorschlag für sehr beachtenswert und zutreffend, während andere Gegenteiliges meinen. Nun aber wissen wir, daß Bach seine Passionsmusiken der Reihe nach gründlichen Umarbeitungen unterzogen hat und daß sie erst viel später als bei ihrem ersten Erscheinen in der endgültigen Form vorlagen; und wiederum gibt

Vollendung des Werkes nicht vor 1740.

uns Spitta eine genaue Handhabe, indem er uns mitteilt, daß das Werk in der Gestalt, wir wir es heute kennen, nicht im Jahre 1729, sondern frühestens im Jahre 1740 zur Aufführung gelangt sein kann, vielleicht sogar erst 1748.

Fassen wir alle bisher berührten Punkte zusammen, so spricht in der Tat Alles für Reimanns Angabe, daß vor 1740 die bis dahin noch unvollständige, d. h. nicht sehr umfangreiche Matthäuspassion zur Umrahmung des Gottesdienstes diente, sie jedoch nach ihrer Vollendung so zu Gehör kam, daß der erste Teil in der Zeit von ein bis drei Uhr mittags, der zweite jedoch etwa drei Stunden später vorgetragen wurde, nachdem der Universitätsgottesdienst beendet war. Die Teilnehmer bei diesem waren also andere, als bei der Aufführung der Passion, wie wir auch es bei Spitta finden.

Ungekürzte Aufführungen und andere.

Freilich soll damit nun nicht gesagt sein, daß man das Werk immer in dieser Weise aufführen müsse. Man möge die Wiedergabe der Partitur ohne jede Kürzung für besondere Festtage ansetzen, sie im Übrigen jedoch in einem Zuge und mit Abkürzungen aufführen. Sie aber hie und da so zu Gehör zu bringen, wie sie von Bach hinterlassen ist, wird Jedem, der ihrem Schöpfer Ehrfurcht entgegenbringt, als eine Forderung von eben derselben Berechtigung erscheinen, wie man die Werke anderer großer Meister ohne Kürzungen

vorführt, wenn sie auch an die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer manchmal erhöhte Ansprüche stellen. Man denke nur an Wagners Tristan oder den Ring[1]).

Dieses waren der Hauptsache nach die Erwägungen, die dazu geführt hatten, daß im Jahre 1912 zum erstenmal in Berlin eine vollständige Wiedergabe der Matthäuspassion veranstaltet wurde. In einigen anderen Städten haben solche, wie bereits bemerkt, schon früher stattgefunden und die Einrichtung muß sich künstlerisch bewährt haben, sonst könnte nicht ein Künstler von der Bedeutung Felix Mottls in einem Briefe schreiben: „Nachdem ich bei der strichlosen Aufführung der Matthäuspassion zum ersten Mal begriffen habe, wie unendlich fein der Aufbau des ganzen Werkes ist, werde ich nie wieder eine

---

[1]) Im Heft der Fachzeitschrift „Die Musik", vom 11. März 1912 berichtet Edgar Istel in einem Aufsatz „Wagners Besuch bei Rossini", daß bei dieser Gelegenheit auch die Rede auf Bach gekommen sei. Rossini äußerte sich dabei folgendermaßen: „Was Bach betrifft, so ist er ein geradezu erdrückendes Genie. Wenn Beethoven ein Wunder der Menschheit ist, so ist Bach ein Gotteswunder. Ich bin auf die große Gesamtausgabe seiner Werke suskribiert. Hier, Sie sehen gerade auf meinem Tisch den letzten erschienenen Band. Soll ich Ihnen bekennen, daß der Tag, an dem ein neuer Band ankommt, selbst für mich noch ein Tag unvergleichlicher Freude ist? Wie sehr wünschte ich, bevor ich sterbe, noch eine vollständige Aufführung seiner großen Passion zu hören!"

Nummer darin auslassen und ich verspreche Ihnen, auch demnächst sämtliche sogenannten Verbesserungen hinauszuwerfen.“ Diese letzten Worte beziehen sich auf einen Punkt, von dem sogleich die Rede sein soll.

Wie bereits eingangs erwähnt, wird die Matthäuspassion nirgends genau nach der Partitur aufgeführt. Es muß nochmals darauf hingewiesen werden, daß Eingriffe in die Partitur nicht beanstandet werden könnten, wenn dort Lücken vorhanden wären. Aber die Dinge liegen völlig anders.

Mendelssohns Maßnahmen.

Wir gehen auf das große Ereignis des Jahres 1829, die Auffindung der Handschrift und die Erstaufführung der Matthäuspassion in Berlin unter Felix Mendelssohns Leitung zurück. Mendelssohns Verdienst wird in keiner Weise geschmälert, wenn man zugibt, daß die Art und Weise, in welcher er die Passionsmusik vorführte, in vielen Punkten wesentlich von dem abweicht, was wir heute als richtig anerkennen. Das Werk war außerordentlich gekürzt und den meisten der darin enthaltenen Stücke war Gewalt angetan worden. So blieb die Mehrzahl der Arien weg, von anderen wurde nichts, als die Orchestereinleitung gespielt. Nummern, in denen Bach ausdrücklich das Orchester aussetzen läßt, hatte Mendelssohn instrumentiert, bei anderen wiederum, wo das Orchester genau angegeben ist, ließ er es um der äußeren Wirkung willen fort. Kurz, man hätte allen Grund, über die von ihm ange-

brachten Veränderungen sehr scharf zu urteilen, stünde dem nicht entgegen, daß es Mendelssohn aus tiefer künstlerischer Überzeugung darum zu tun war, einer Hörerschaft, die von Bach so gut wie nichts wußte, das spröde und ihr völlig fremde Werk irgendwie zugänglich zu machen. Aus diesem Grunde kann man nur alles gutheißen, was damals geschah. Der Triumph, den die Matthäuspassion erlebte, hat Mendelssohn in allen Punkten recht gegeben und schützt sein Vorgehen bei jener ersten Aufführung. Man darf auch nicht außer Acht lassen, daß man im Anfang des vorigen Jahrhunderts über Vieles, was uns heute in Bezug auf die Wiedergabe Bachscher Werke bekannt ist, noch im Unklaren war. Unter diesem Gesichtspunkt muß man es als richtig bezeichnen, wenn Mendelssohn die Passionsmusik zunächst dem musikalischen Bildungsstand seiner Zuhörer anpaßte und man versteht es, wenn in der Folge eine große Zahl von Bearbeitungen des Werkes erschienen, die entweder darauf zurückzuführen sind, daß man die Bachsche Notierung vielfach nicht zu deuten wußte, oder aber, daß man diese Musik für die Aufführungen in Konzertsälen einrichten wollte, in denen keine Orgel vorhanden war. Unter diesen ist vor Allem die Bearbeitung von Robert Franz zu nennen.

Heutzutage ist jeder Versuch, Partituren Bachscher Werke, die den Notentext verändern, in die Öffentlichkeit zu bringen,

als die Frucht von Unkenntnis, wenn nicht schlimmerer Dinge, zu bezeichnen. Wer sich mit den Werken des Meisters eingehend beschäftigt hat, der weiß, daß sie von seiner Hand in einwandsfreier, keines Eingriffes bedürfender Form vorliegen. Mit vollem Recht hat man noch in der letzten Zeit die Forderung aufgestellt, daß auf den Bachfesten von jetzt ab keinerlei Bearbeitungen mehr geduldet werden sollen.

Angesichts der nach dieser Richtung bestehenden Überzeugung in den für die Bachpflege maßgebenden Kreisen ist es um so betrübender, zu sehen, welches Unheil der Schlendrian angerichtet hat, der sich auf die vorher berührte Einrichtung der Matthäuspassion durch Felix Mendelssohn beruft oder sie zur Grundlage hat.

Die sogenannte Tradition.

Wie weit die Gewöhnung an manchen Mißbrauch gediehen ist, das zeigt sich am deutlichsten an der Tatsache, daß bei dem Auftreten gewisser Stellen oder ganzer Nummern des Werkes in ihrer ursprünglichen Gestalt vielfach die Meinung auftauchte, man habe hier willkürliche Änderungen vorgenommen, während in Wirklichkeit nur gewohnheitsmäßig überlieferte Willkürlichkeiten ausgeschaltet waren. Solche Fälle sind in unserem Musikleben durchaus nicht selten. Man könnte deren eine große Menge anführen. Ganz treffend ist zum Beispiel ein Vorkommnis auf anderem Gebiete, das etwa fünfundzwanzig Jahre zurückliegt.

Als damals Marcella Sembrich in Figaros Hochzeit am Schluß der F-dur Arie die dort als Variante übliche Geschmacklosigkeit nicht beging, die darin besteht, daß man die herrliche Linie der Melodie durch ein eingefügtes hohes b mit darangehängter Tonleiter zerstört, wurde ihr von vielen Seiten vorgeworfen, sie habe den Schluß der Arie willkürlich geändert, weil er ihr unbequem gewesen sei. Dieses ist nur ein Beispiel von vielen dafür, wie die Gewöhnung an ganz schlimme Dinge in der Kunst die Hörer leicht dazu bringt solche als das Richtige anzusehen. So ist es auch bei der Berliner Aufführung der Passion 1912 denen übel ergangen, die sich an das Original hielten. Man hat sich nach und nach an die unzähligen Veränderungen der Partitur, die von den Leitern aller möglichen Chorvereine angebracht und immer weiter nachgeahmt wurden, derart gewöhnt, daß es Vielen gar nicht mehr eingefallen ist, auch nur nachzusehen, was eigentlich Bach vorgeschrieben hat. Darin soll kein Vorwurf liegen. Denn tatsächlich wäre es, selbst wenn der Wunsch nach derartigen Feststellungen vorhanden sein sollte, ziemlich schwierig, in jedem Falle sofort Klarheit zu schaffen. Es gibt eine ganze Anzahl Stellen in der Matthäuspassion, bei denen nur umständliche Nachforschungen unanfechtbare Ergebnisse zeitigen können.

Das Autograph des Werkes befindet sich, wie die Handschriften einer großen Reihe der Meisterschöpfungen unserer Kunst, in der

Berliner Staats-Bibliothek. Es ist eine Reinschrift aus später Zeit, von seinem Inhalt abgesehen auch kalligraphisch eines der schönsten Stücke der unvergleichlichen Sammlung; Bach hat es, darüber kann kein Zweifel sein, ebenso wie auch die Niederschrift des wohltemperierten Klaviers, mit ganz besonderer Sorfgalt angefertigt. Jede Kleinigkeit ist beachtet; man kann sogar aus der Art und Weise, wie am Schluß der einzelnen Nummern die Taktstriche gezogen sind, manches Wertvolle erkennen.

Schwierigkeiten bei der Feststellung des Notentextes.

Nun liegt für den unbefangenen Beurteiler der Dinge die Sache scheinbar ganz einfach; denn wenn ein derart schönes Autograph vorhanden ist, noch dazu eines aus späterer Zeit, so müßte es eigentlich genügen, daß man sich genau an dieses hält, um über Alles, was Bach gewollt hat, im Klaren zu sein. Aber so schnell kommt man nicht ans Ziel. Bei der Handschrift der Partitur befinden sich nämlich auch die zum großen Teil von Bachs eigener Hand noch später geschriebenen Stimmen für den Chor und das Orchester, außerdem solche für die Orgel und das Cembalo. Welche Bewandtnis es mit den zuletzt genannten Stimmen hat, darüber sind die Meinungen noch geteilt. Während von der einen Seite behauptet wird, Bach hätte nur die Orgel verwendet, weil die beiden Orgelstimmen für das ganze Werk ohne Pause ausgeschrieben sind, wird von der anderen mit mindestens derselben Wahrscheinlichkeit angeführt, daß Bach sicher

Die Chor- und Orchesterstimmen.

Orgel oder Cembalo?

das Cembalo angewendet habe, denn wozu sind die Stimmen hergestellt worden, wenn man sie nicht gebraucht hat? Es muß zum Mindesten als durchaus möglich zugegeben werden, daß die beiden Stimmen teils abwechselnd, teils gleichzeitig zur Verwendung gelangten. Man hatte auch bei der Berliner Aufführung 1912 dieser Anschauung Rechnung getragen.

Aber zurück zu dem vorher Gesagten!

Erschwerend für alle Feststellungen wirkt der Umstand, daß zunächst infolge der Verschiedenheiten zwischen der Partitur und dem Stimmenmaterial, sodann auch infolge anderer mit der Herausgabe des Werkes verbundenen Zufälligkeiten selbst die im Großen und Ganzen treffliche Partiturausgabe der Bachgesellschaft nicht zuverlässig ist. Die kleine, bei Eulenburg erschienene und ziemlich verbreitete Partitur des Werkes ist notentextlich ein Nachdruck, bei dem der Herausgeber es leider nicht der Mühe wert gefunden hat, offenkundige Fehler, wenn er sie überhaupt bemerkt haben sollte, zu verbessern. Noch schlimmer ist es mit der bei Peters erschienenen Partitur bestellt, die den ebenfalls unbedenklich nachgedruckten Fehlern der großen Ausgabe noch Willkürlichkeiten hinzufügt.

Alle gedruckten Partituren enthalten sinnentstellende Fehler; ebenso die Klavierauszüge.

Das Publikum, das sich mit den Partituren nicht vertraut machen kann, benutzt, um Werke, wie die Matthäuspassion, genauer kennen zu lernen, Klavierauszüge. Finden sich nun schon in der besten aller Partiturausgaben Unge-

nauigkeiten, so geht es bei den Klavierauszügen fast durchweg so zu, daß man schon von schlimmen Entstellungen des Werkes sprechen darf. Die zu beanstandenden Mängel der von der Matthäuspassion erschienenen Klavierauszüge erstrecken sich von dem Einfügen willkürlicher und zum großen Teil jeder Vernunft widersprechender Vortragszeichen, Vorhalte und sonstiger sogenannter Verzierungen bis zu unerhörten Instrumentierungsangaben, die derartig dilettantisch sind, daß man durch das ganze Werk hindurch die Einsätze von solchen Instrumenten findet, die in der Matthäuspassion schon deshalb nicht vorkommen können, weil sie erst nach Bachs Tode erfunden worden sind. Das Schlimmste auf diesem Gebiet leistet ein bei der Wiener Universal-Edition erschienener Klavierauszug, in dem sich Instrumente, wie Klarinetten, Pauken, Diskantposaune usw. als mitwirkend angegeben finden.

Kein Wunder also, wenn man sich unter der Einwirkung der Gewohnheit und gestützt auf Angaben in den Klavierauszügen, die zum großen Teil unhaltbaren Überlieferungen entsprechen, in dem Glauben befindet, daß Alles, was von dem Gewohnten abweicht, die Folge willkürlicher Eingriffe sei.

Schweitzer weist darauf hin, daß „die Musik, unter der Bach aufwuchs, deren Ende er ist, sich selbst vorzugsweise als die affektvolle bezeichnet hat, deren Sinn auf charakteristische und realistische Schilderungen gerichtet ist". Aber

nur ein einziger unter den Bachästhetikern, Mosewius, hat es vor ihm versucht, Bachs Schöpfungen als die Kunst dieser Art der Darstellung zu begreifen. Spitta, über dessen Bachbiographie und ihre Bedeutung es keinen Zweifel gibt, hat mit seiner Verneigung der wichtigsten Eigenschaft dieser Musik deren Verständnis geradezu entgegengearbeitet. Seine sogenannte „richtige Auffassung" Bachscher Kunst ist gerade das, was wir heutzutage auszurotten bestrebt sein müssen; es ist gedankenlose Musikmacherei (Albert Schweitzer; Joh. S. Bach, S. 398ff.). Um das hier Gesagte etwas greifbarer darzulegen, sei nur darauf hingewiesen, wie weit der Meister in seinen Choralvorspielen für die Orgel gegangen ist. Dort finden sich Stellen, die völlig unverständlich bleiben, wenn man sich nicht genau den Sinn der Choralstrophe vergegenwärtigt, die an der betreffenden Stelle in Betracht kommt.

Die Matthäuspassion ist weit davon entfernt, in ihrer Gesamtheit der Ausdruck für stilles Mitleiden an dem erschütternden Ereignis zu sein, das sie zum Inhalt hat. Sie ist vielmehr zum weitaus überwiegenden Teil, so überwiegend, daß das Übrige nur eine nebensächliche Rolle spielt, ein wahrer Ausbruch des leidenschaftlichsten Jammers, sie ist, wie es in einem Briefe von Hans von Bülow heißt „ein einziger, greller Angstschrei". Hält man daran fest, daß es sich hier um ein Werk der soeben angedeuteten

Art handelt, so wird man freilich nicht umhin können, Manches anders aufzufassen, als man es aus der Überlieferung kennt. Ja, auch ohne jegliche besondere Richtlinie kann man sich bei gewissen Nummern des Werkes, wenn man sie erst genau auf ihren Inhalt hin ansieht und entdeckt, wie bei Bach jeder Takt aus dem Wort geboren ist, des Eindrucks nicht erwehren, daß man da nicht mehr zu fragen hat und die fadenscheinige Überlieferung auf die Dauer nicht standhalten kann.

Betrachten wir, soweit es im Rahmen dieser Erläuterungen möglich ist, das Werk in seinen Einzelheiten!

Die Matthäuspassion beginnt mit dem berühmten, in seiner Art einzigen Doppelchor „Kommt Ihr Töchter, helft mir klagen".

Dieser ist von dem Textdichter der Matthäuspassion, Picander, gar nicht als ein großer Doppelchor entworfen. Es sollte vielmehr eine Arie mit Halbchor sein, in der die Hauptaufgabe einer Einzelstimme zufällt, während der Chor nichts zu singen hatte, als die Zwischenrufe: „Was? Wen? Wie?" Bach brauchte aber an dieser Stelle aus musikalischen Gründen ein großes Chorstück und aus der tränenreichen Arie, die der Dichter vorgesehen hatte, wurde eine Volksszene, die schildert, wie Jesus zum Kreuze geführt wird, wie die Volkshaufen nachdrängen, die Menge durch die Straßen heult und in der Erregung auf und nieder irrt; ein Stück aber, das an dieser Stelle streng ge-

Der Eingangschor und der vergewaltigte Picander.

nommen gar nicht am Platze sein könnte, wollte man es in dem alten üblichen Sinne ansehen. Bach stellte diese riesenhafte Vision seinem Werke voran, im Wesentlichen in der Art, wie man andere durch eine Ouvertüre eröffnen läßt. Wir haben den gleichen Fall beim Weihnachtsoratorium gehabt. Eine Ouvertüre ist es, wie wohl selten eine geschrieben worden ist. Aber es sind auch die Merkzeichen dafür geblieben, in welcher Weise Bach seinen Dichter vergewaltigt hat (vgl. Schweitzer, Seite 590).

Nun zum Vortrag dieses Stückes: Man hört es fast immer in einem, Trauer widerspiegelnden, langsamen Zeitmaß und die meisten Leiter von Aufführungen der Matthäuspassion pflegen es sogar, äußerlich der Vorschrift nach, in zwölf Achtelschlägen zu dirigieren. So sehr diese Art der Wiedergabe sich verbreitet und fast den Charakter des Selbstverständlichen angenommen hat, darf man dennoch ruhig behaupten, daß sie grundfalsch ist. Dafür sprechen so gewichtige Gründe daß jeder denkende und musikalisch empfindende Mensch eigentlich von selbst auf das Richtige verfallen müßte. Zunächst einmal rein formell. Das Stück ist ein Siciliano. Was das bedeutet, und wie ein solcher aufzufassen ist, davon war bereits die Rede und es dürfte daher jetzt genügen, festzustellen. daß diese Form für das Stück gewählt ist. Hier haben wir also bereits einen äußeren

Das Zeitmaß des Chores.

Anhaltspunkt dafür, daß ein breites, schleppendes Zeitmaß unter keinen Umständen verwendet werden sollte. Aber „du sollst mich hören stärker beschwören". Gehen wir noch einmal darauf zurück, was der Chor schildert, und vergegenwärtigen wir uns, wie die Musik zu einem derartigen Vorgang sein müßte, ja, einzig sein kann. Versetzen wir uns in die Lage, Zeuge eines Vorgangs zu sein, den wir jeden Tag auf der Straße erleben können. Wir nehmen an, daß irgendein vollkommen gleichgültiger Mensch von der Wache aufgegriffen und davongeführt wird. Das wird sich nie unter dem Zeichen behäbiger Betrübtheit und tränenvoller Anteilnahme vollziehen, sondern die Leute rennen und stürzen, um zu sehen, was sich begibt. Sie folgen dem Transport und sämtlicher bei dem Schauspiel Mitwirkenden bemächtigt sich eine nicht geringe Erregung. Man wird fragen, hören, was der Verhaftete getan hat, es werden Einzelne ihn in Schutz nehmen, Andere gegen ihn auftreten, und was sonst noch an Äußerungen vorkommen kann. Jetzt aber stellen wir uns einmal vor, daß der berühmteste, gefeiertste Mensch seiner Zeit, der Abgott einer starken Mehrheit des Volkes, gefesselt durch die Straßen geführt wird, das Kreuz auf dem Rücken, geschlagen und gestoßen von den rohen Soldaten. Wird nun Jemand, der auch nur einigermaßen von Bachs Empfindungswelt einen Begriff hat, noch glauben, daß es diesem darum zu tun ge-

wesen ist, hier ein Stück betrachtender Art, von mitleidvollem Charakter hinzustellen? Wem aber das Alles noch nicht genügt, der sehe sich die Tonleiter der Bässe im sechsten Takte an. Wie da die Linie nach oben stürmt, nicht etwa langsam hinaufkriecht! Das sagt deutlich, was gemeint ist. Endlich aber kommt noch hinzu, daß der in den Doppelchor verwebte Choral, wenn man das Zeitmaß so langsam nimmt, wie es bei dem Stücke üblich ist, von keinem Menschen mehr als solcher verstanden werden kann. Es sind dann nur noch langgezogene, keine Melodie mehr vorstellende Töne. Die Grundbedingung für die sinngemäße Wiedergabe dieses Stückes ist ein Zeitmaß, das der ungeheuren Aufregung entspricht, die die ganze Nummer erfüllt. Ich habe den Chor nie anders dirigiert, als in vier Schlägen, jeden ungefähr in dem Zeitmaß $\frac{1}{2}. = 66$.

Außerordentlich wichtig ist, daß das beim Einsatz des ersten Chores in den Flöten auftretende chromatisch absteigende Kreuzigungsmotiv deutlich hervortritt. Dies ist aber nur möglich bei starker Besetzung der Holzbläser, so, wie es bereits früher als Regel bei der Aufführung alter Chormusik bezeichnet wurde. Im Chor wird man gut tun, zunächst immer diejenige Stimme, die mit dem Hauptthema des fugierten Satzes

Kommt, ihr Töch - ter helft mir klagen

eintritt, etwas stärker singen zu lassen, als die anderen. Der Baß hat das Thema zuerst; man kann aber bei nahezu sämtlichen Aufführungen der Matthäuspassion beobachten, wie er vom Sopran völlig an die Wand gedrückt wird, weil dessen ansteigender E-moll-Akkord zufällig in günstiger Stimmlage auftritt. Der Zuhörer bekommt infolgedessen von dem, was bei dem Aufbau des Chores die Hauptsache ist, keinen Eindruck. Dieses Thema der Soprane hält sich in seinen oberen Noten genau an das Kreuzigungsmotiv, das darin enthalten ist, ähnlich wie die Melodie in den Figuren des 1. Präludiums im Wohltemperierten Klavier. Die mehrmals wiederkehrende, schon erwähnte, aufsteigende Tonleiter der Orchesterbässe, die auch im Chor anklingt, lasse man sehr auffällig mit einem starken crescendo vortragen. Die Fragen des zweiten Chores werden um so eindringlicher wirken, wenn das von Bach vorgeschriebene forte wirklich durchgeführt und die Antwort des ersten Chores stark gegensätzlich, also piano und legato, wiedergegeben wird.

Die stürmende Tonleiter.

Der Choral wird bei fast allen Aufführungen der Matthäuspassion Knabenstimmen überwiesen. Das gibt insofern nicht ganz ein genaues Bild von dem, was Bach sich vorgestellt hat, als ja damals im Chor der Sopran und Alt überhaupt nur durch Knaben besetzt war. Da sich aber deren Stimmen gut von dem abheben, was in unseren Chören von Frauen-

Die Knabenstimmen.

stimmen übernommen wird, kann man gegen ihre Verwendung etwas Wesentliches nicht einwenden. Ganz energisch muß aber Einspruch erhoben werden, wenn man zu den Knabenstimmen noch eine Trompete nimmt, deren in dieser Verbindung unvornehmer Klang dem Hörer freilich das Gewollte knüppeldick an den Kopf wirft, dagegen in das Bild eine Farbe bringt, die in einem, man möchte den Ausdruck hier wörtlich nehmen, schreienden Widerspruch zu dem steht, was den besonderen Klang dieses Passionsorchesters ausmacht. Des Weiteren ist der Unfug verbreitet, den Knabenchor nun während des ganzen Abends in Chorälen und besonders auch im Schlußchor des ersten Teiles zu verwenden, im Allgemeinen wohl nur deshalb, weil das für eine große Anzahl Zuhörer, die nicht eigentlich musikalisch sind, einen besonderen Reiz hat und die Knaben nun doch schon einmal zur Stelle sind. In unserem Einleitungschor darf man ihre Mitwirkung gutheißen, weil es sich eben um einen cantus firmus handelt, der sich von dem Übrigen abheben soll; aber ein gleicher Fall kommt in der ganzen Matthäuspassion nicht wieder vor, und schon deshalb hat der Knabenchor des Weiteren in dem Werk nichts mehr zu suchen. Sein Auftreten in anderen Nummern hat aber noch den sehr bedenklichen Nachteil, daß dadurch der Sopran und der Alt des Chores unmäßig verstärkt

werden und die Männerstimmen ihre Bedeutung fast völlig einbüßen.

Wenn am Schluß dieses Stückes die beiden Chöre im Einklang miteinander gehen, ist wiederum zu beachten, daß bezüglich der Hervorhebung des Hauptthemas, sowie der Holzbläser dieselben Maßnahmen Platz zu greifen haben, wie im Anfang.

Der Eingangschor steht noch außerhalb des Werkes.

Blicken wir auf das Vorhergesagte zurück, so zeigt es sich ganz deutlich, daß der Eingangschor eigentlich völlig außerhalb des übrigen Werkes steht. Er schildert in seinem wilden Getümmel, seinem Rufen und Dahinstürmen einen Vorgang, der bis jetzt noch gar nicht hat stattfinden können, sondern viel später in Betracht kommt. Das Stück müßte nach der Anlage des Werkes ungefähr am Schluß des ersten Teiles stehen, da, wo sich jetzt das Duett für Sopran und Alt befindet. Die Vorwegnahme des Zuges nach Golgatha beweist, daß der Chor völlig für sich gilt, nur einstweilen auf einen Höhepunkt des ganzen Werkes hindeutend. Sehr richtig bemerkt Alfred Heuß in seiner Studie über die Matthäuspassion, daß nach diesem aufgeregten Stück eine Pause folgen müsse, die es dem Hörer ermöglicht, zu erkennen, daß es sich nicht um die Fortsetzung des angeschlagenen Gedankens, sondern um etwas ganz Neues handelt, wenn nunmehr, ohne daß bisher Jesus sprechend aufgetreten ist, der erste Teil der Passion mit den Worten des

Evangelisten einsetzt: „Da Jesus seine Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern". Wir übergehen das unmittelbar Folgende, weil es keinen Anlaß zu Erläuterungen gibt. Dagegen tritt bald ein kleines Stückchen in unseren Gesichtskreis, das zur Überlegung herausfordert. Der Evangelist erzählt: „Da versammelten sich die Hohenpriester und Schriftgelehrten und die Ältesten im Volk in dem Palast des Hohenpriesters, der da hieß Caiphas und hielten Rath, wie sie Jesum mit Listen griffen und töteten. Sie sprachen aber": und der Chor, der die Versammlung darstellt, fährt fort: „Ja nicht auf das Fest, damit nicht ein Aufruhr werde unter dem Volk". Es kommt im Wesentlichen auf die Worte an: „mit Listen griffen und töteten". Das Stück wird überall im Ton eines Wutausbruches, fortissimo, vorgetragen. In den Klavierauszügen fast sämtlicher Ausgaben der Matthäuspassion findet sich auch am Anfang ein forte oder fortissimo. Auch in die bei Peters erschienene Partitur hat man es hineingefälscht. Nun führe man sich vor Augen, um was es sich handelt. Es ist klar, daß eine Verschwörung stattfindet. Von Wut ist noch gar nicht die Rede. Daß die Teilnehmer an einer solchen Versammlung es sich angelegen sein lassen werden, Alles in der größten Heimlichkeit zu betreiben und jedes Aufsehen zu vermeiden, vordem ihr Plan zur Tat wird, ist selbstverständlich. Halten wir nun daran fest, daß

Die heimliche Verschwörung und das übliche fortissimo.

Bach stets mit der größten Sorgfalt bemüht ist, mit seiner Musik der Handlung zu folgen, so wird man nicht umhin können, die Überlieferung in die Rumpelkammer zu werfen, nach der bei den Worten des Evangelisten der Chor in vollster Kraft und im Tempo ordinario die zur äußersten Vorsicht mahnenden Worte in die Welt hinausschmettert. Ein Vertreter der sogenannten alten, wahrhaft klassischen Tradition hat mir, als wir über den Vortrag dieses Stückes sprachen, beweisen wollen, es müsse so stark, als irgend möglich gesungen werden, weil das ganze Orchester dabei mitspielt. Nun, es gibt aber doch nicht allein in der Matthäuspassion, sondern auch sonst bei Bach eine Menge Stücke, die mit dem vollen Orchester vorgetragen werden, und bei denen es Keinem einfallen wird, sie anders als im piano wiederzugeben. Läßt man alles Gewohnheitsmäßige beiseite und hält sich nur an das, was von Bachs Hand in der Partitur steht oder, wie es häufig ebenso wichtig ist, nicht dasteht, so unterliegt es kaum einem Zweifel, wie diese Stelle wiedergegeben werden muß, wenn sie überhaupt einen Sinn haben soll. Bei unseren Aufführungen haben wir sie im äußersten piano, fast im Flüsterton, vorgetragen.

Das nächste Stück in geschlossener Form, Rezitativ und Arie der Altistin, bietet nur geringen Anlaß, daß wir uns hier mit ihm beschäftigen, da in der Richtung der Praxis

darin nichts Ungewöhnliches vorkommt. Nur möge es als ein Beispiel für den Fall gelten, in dem die p und f Bachs nicht unbedingt durchgeführt werden müssen (vgl. S. 153). So dürfte die Tonmalerei der fallenden Tropfen kaum zur Geltung kommen, wenn die Flöten sehr leise bleiben und auch später, wo die Altstimme auf festliegt, sollten die beiden Instrumente, trotzdem sie bereits im Einklang geführt sind, mit dem Hauptthema der Arie kräftig hervortreten, d. h. forte spielen.

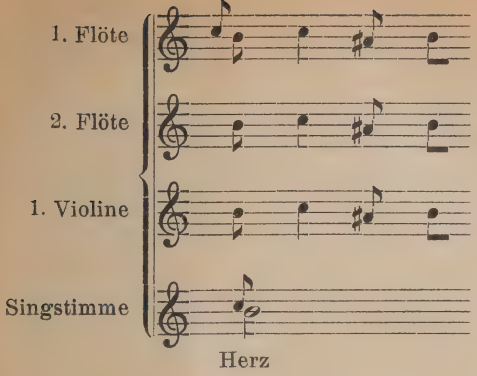
Ein besonderer Fall zeigt sich wieder bei der Sopranarie: „Blute nur“ und zwar ist die Sachlage nicht nur schwierig, sondern sie birgt in sich eine Frage von großer Wichtigkeit für den Vortrag alter Musik jeder Art.

Der kurze Vorhalt und die unhaltbare Gepflogenheit.

Da nämlich, wo im achten Takt die Sopranstimme zum erstenmal in der Grundtonart H-moll abschließt, sieben Takte später, als die als Schlußzeichen geltende Fermate, steht im Gesangspart, wie auch in den Flöten des Orchesters ein Vorhalt. Über die Art, wie solche Vorzeichnungen auszuführen seien, besteht eine umfangreiche Literatur, innerhalb deren die Sachverständigen auf diesem Spezialgebiet einander vielfach widersprechen und häufig der eine mit genau demselben Scharfsinn dafür streitet, daß nur lange Vorhalte eine Berechtigung hätten, wie der andere klipp

und klar beweist, daß unbedingt kurze am Platze sind. Der praktische Musiker befindet sich da in einer schwierigen Lage. Er kann es machen, wie er will; von irgendeiner Seite werden Einsprüche erhoben, die hie und da berechtigt sein mögen, es aber häufig sicher auch nicht sind. Dabei mag mitsprechen, daß eine große Zahl der Musikphilologen dem öffentlichen Musikleben fern steht, und selten Gelegenheit hat, sich davon zu überzeugen, daß heute hier, morgen dort unlösbare Widersprüche entstehen würden, wenn man kritiklos ihre Ansichten befolgen wollte. Die unscheinbare Vorhaltnote, von der hier die Rede ist, ist ein Beweis dafür, wie die unsinnigste Überlieferung über ganz einfache Dinge den Sieg davontragen und dem Werk zum Schaden gereichen kann. Der Vorhalt an dieser Stelle wird überall lang gesungen. Wenigstens habe ich ihn nie anders gehört. Genau die gleiche Notierung, wie in der Singstimme steht aber auch in den ersten Flöten, und dort ist die Ausführung eines langen Vorhaltes unter keinen Umständen möglich, weil die Flöten sofort wieder das Anfangsthema der Arie aufgreifen und im Einklang mit den ersten Violinen fortfahren sollen. Mit andern Worten, wir haben hier den schlagenden Beweis dafür, daß die Frage des langen oder des kurzen Vorhalts eine derjenigen ist, die nur von Fall zu Fall entschieden werden können.

In der Partitur sieht die Sache so aus:



Wie man bemerkt, sind die ersten Flöten von den zweiten und den Geigen, mit denen sie aber im Einklang gehen, verschieden notiert. Es kann jedoch nur die eine von den beiden Notierungen recht haben. Was geschieht nun, um dem alten Schlendrian Genüge zu tun? Man läßt sinnlos auf denselben Taktteil dieselbe Vorhaltnote von der Sängerin lang ausführen, die in den Flöten gleichzeitig kurz gespielt wird. So steigen nun die Instrumente von h nach cis in die Höhe, während die Sängerin in dem nämlichen Rhythmus von cis nach h hinuntergeht. Die Violinen setzen ohne Weiteres mit dem Hauptton ein und nun gibt es da eine Fülle der Querstände von solcher Abscheulichkeit, daß, wäre es nicht bei Bach und infolgedessen üblich, Alles ruhig hinzunehmen, jeder etwas feinhörige Zuhörer sich die Ohren zuhalten würde. Das ganze Vorgehen

erinnert an den alten Medizinerscherz, nach dem die Operation gelungen und der Patient tot ist. Hier siegt die Tradition und die Errungenschaft ist eine auf keine Weise zu entschuldigende Kakophonie. Bach hat manchmal große Härten, nie aber übelklingende Stellen geschrieben, und es hat vielleicht kaum einen zweiten Tonsetzer gegeben, der in Bezug auf Fragen des Satzes so peinlich sauber gearbeitet hat, wie er. Schon darum ist die Ausführung der Stelle in der hergebrachten Weise unzulässig. Man lasse die Sängerin diesen Vorhalt so ausführen, wie es die Flöten tun, d. h. kurz, denn er ist ja in beiden Stimmen völlig gleich geschrieben; dann fällt die ganze Philologie in sich zusammen, und es wäre ja nicht gerade zum erstenmal, daß die lebende Kunst recht behalten und die Prinzipienreiterei zu Boden geschlagen hätte. Wir werden in dem Werke noch andere Stellen finden, die zeigen, daß der hier besprochene Fall nicht vereinzelt dasteht.

Halbchor (Coro I.), nicht die ganze Masse.

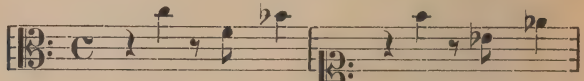
Einen Anlaß zu näherer Betrachtung bietet uns zunächst wieder der kleine Chor der Jünger: „Wo willst du, daß wir dir bereiten?“ Wir wollen, indem wir ihn erwähnen, feststellen, daß seine Ausführung dem ersten Chor, also nur der Hälfte der Sänger anvertraut ist. In vielen Städten ist es üblich, bei der Matthäuspassion durchweg die ganze Chormasse zu benutzen. Das widerspricht vollkommen dem Sinn des Werkes. Die Matthäuspassion

ist die einzige umfangreiche Schöpfung Bachs, bei der ein Doppelchor verwendet wird. Gerade deshalb müssen wir uns aber auch genau an die Art und Weise halten, wie der Meister mit diesen Kräften gewirtschaftet wissen will. Bei sehr großen Chorvereinen könnte man die Jünger durch nur einen Teil des ersten Chores darstellen lassen, ja, man hat sogar die Forderung erhoben, es sollten genau zwölf Sänger sein, die hier auftreten. Das geht aber doch wohl zu weit; denn man würde vom Zuhörerraum schwerlich bemerken, wie viele Leute beschäftigt sind; und man denke bloß, daß einer der Herrschaften erkrankt; dann hat man nur noch über elf Sänger zu verfügen und die Geschichte stimmt erst recht nicht. Der Halbchor ist eben nichts als ein ideales Instrument und nicht anders, als ein solches zu benutzen. Wie Bach die genaue Zahl verwendet, wenn er es will, werden wir bald sehen.

Es folgt ein Rezitativ, in dem Jesus die bedeutungsvollen Worte spricht: „Einer unter euch wird mich verraten". Der Evangelist leitet hinüber zu der Antwort der Jünger. Selbstverständlich ist auch hier nur der Halbchor vorgeschrieben. Die Jünger, aufs Höchste erregt, werfen ihrem Herrn die Frage entgegen: „Herr, bin ichs?" Darüber, daß dieses Sätzchen in sehr lebhaftem Zeitmaß genommen werden muß, kann wohl kein Zweifel obwalten. Dem genauer Beobachtenden

Die Symbolik der Zahl elf.

wird es nicht entgehen, daß Bach hier seine Zahlensymbolik in Bewegung setzt. Der Jünger sind zwölf, aber der Einsatz, der sich durch alle Stimmen zieht,



kommt in dem Stück nur elfmal vor. Es gehört wenig Nachdenken dazu, um den Grund dafür zu finden. Von den zwölf Jüngern schweigt einer, der einzige, der weiß, daß die Worte des Heilands in Erfüllung gehen werden: Judas. Auf die Frage der Jünger folgt unmittelbar der Einsatz des Chorals: „Ich bin's, ich sollte büßen". Es darf hier keine Pause stattfinden, sondern der ganze Chor muß gleichsam die Antwort der Gemeinde oder der sündigen Welt in ihrer Gesamtheit ohne Weiteres so ausdrucksvoll und so energisch als irgend möglich zum Ausdruck bringen. Wir wissen, mit welcher Sorgfalt Bach bei der Auswahl seiner Choraltexte verfahren ist. Hier hat er aus dem sechzehn Strophen langen Liede „O Welt, sieh hier dein Leben" die fünfte herausgelöst und mit ihrem so trefflich in die Stimmung passenden Text: „Ich bin's, ich sollte büßen" hinter die Frage der Jünger gesetzt. Man wird wohl den ganzen Choral nicht anders, als in einem ausgesprochenen fortissimo vor-

tragen lassen. Zwischen der zweiten und der dritten Choralzeile darf im Chor nicht geatmet werden, weil es dem Sinn des Textes widerspricht. Das nächste Stück, das zu einigen Bemerkungen Veranlassung geben könnte, ist das Rezitativ der Sopranistin: „Wiewohl mein Herz in Thränen schwimmt". In technischem Sinne ist freilich dabei wenig zu sagen; aber der Hinweis auf das bei der Singstimme im dritten Takt auftretende Tränenmotiv (vgl. S. 149) dürfte nicht überflüssig sein. Auch in dem Rezitativ des Evangelisten das hinter der Sopranarie steht, findet sich eines der charakteristischen Leitmotive von Bach, das Schweitzer zu den bildlichen Motiven rechnet. Es folgt auf die Worte: Ich werde den Hirten schlagen.

Das Tränenmotiv.

Wir finden es bei Textstellen ähnlichen Inhalts sehr häufig wieder. Es sei hier ein Beispiel angeführt, das in dem Rezitativ zur Tenorarie in der Kantate Nr. 85 enthalten ist. Dort handelt es sich um den Wolf, der den Hirten und die Herde überfällt. Über den Anfang unseres Stücks wurde bereits früher gesprochen, als wir uns zum erstenmal mit der Zahlensymbolik Bachs befaßten. Es

Die Symbolik der Zahl dreizehn.

sei deshalb auf das Notenbeispiel Seite 144 verwiesen.

Der Choral: „Erkenne mich, mein Hüter", der Passionschoral vor allen anderen tritt hier zum ersten Mal in der Matthäuspassion auf. Wir finden ihn sehr bald wieder, um einen halben Ton tiefer gesetzt. Was es für eine Bewandtnis mit diesem Wechsel der Tonarten bei Bach hat, davon werden wir später zu sprechen haben; solche Maßnahmen geschehen bei ihm immer mit klarer Absicht und sie sind nie etwa als Zufälligkeiten zu betrachten.

Ein Stück, bei dem wir einen Augenblick zu verweilen haben, ist das Rezitativ und die Arie des Tenors mit begleitendem Chor. Es handelt sich hier, wie in vielen anderen Fällen, nicht eigentlich um ein Rezitativ, sondern um ein Arioso. Der Textdichter hatte die rezitativische Form gewünscht, aber Bach hat sich wieder einmal über seine Forderungen hinweggesetzt und nur die Überschrift der Nummer gibt davon Zeugnis, was Picander sich gedacht hat. In diesem Arioso dürften, soweit das Orchester in Betracht kommt, nur wenige Zweifel über die Wiedergabe bestehen. Ein Anderes ist es mit dem Chor, oder vielmehr, es ist da eine Klippe vorhanden. Bach schreibt bei den Chorstimmen piano sempre vor, was natürlich auch für die begleitenden Streicher zu gelten hat. Dieses piano sempre kehrt in der anschließenden Arie wieder. Das soll nun gewiß nicht bedeuten,

Das piano sempre.

daß der Chor in diesen beiden Nummern ohne allen Ausdruck pianissimo zu singen hat. Aber die leise Tongebung muß als Grundlage des Vortrags festgehalten werden. Etwa gewünschte Hebungen dürfen keinesfalls bis zum forte gehen, sondern müssen immer noch den Charakter eines ganz geringen Anschwellens aus dem piano behalten und der Grundton der Stimmung muß stets wieder erreicht werden. Ich habe bis jetzt kaum eine einzige Aufführung des Werkes gehört, in der diese Forderung erfüllt worden wäre. Fast überall verfällt der Chor nach kurzer Zeit in jenes gewohnheitsmäßige crescendo, das sich aus dem Gesetz der Trägheit erklären läßt. Andererseits ist es nicht leicht, führt man das piano in den beiden Nummern bis zum Ende durch, die Reinheit der Intonation zu wahren. In der Arie wird es gut sein, wenn im ersten Orchester, das den Tenor zu begleiten hat, nur je ein Pult der Kontrabässe und Celli spielt, weil sonst die solistisch verwendete Oboe klanglich erdrückt wird. Über deren Partie müssen wir uns auch noch in wenigen Worten aussprechen. Die Oboe an dieser Stelle bedeutet einen Notbehelf. In Leipzig durfte in der Passionszeit kein Blech verwendet werden, sonst hätte Bach den Hornruf des Wächters gewiß nicht einem Holzbläser zugewiesen. Immerhin aber bleibt er auch so ein Signal und nur als ein solches hat die Stelle, die im engsten Zusammenhang mit der vorangegangenen Schil-

Das Hornsignal auf der Oboe.

derung der Nacht am Ölberg steht, einen Sinn. In den meisten Klavierauszügen befindet sich am Anfang des Oboesolos die Bezeichnung piano. Davon steht bei Bach nichts, und die das Ganze verweichlichende Bezeichnung ist nicht weniger eine Willkürlichkeit, als das beim Verschwörerchor angebrachte fortissimo.

Der Choral „Was mein Gott will" wird fast überall leise angefangen und bis zu der Stelle „Wer Gott vertraut" dynamisch gesteigert, so daß hier der Chor und die Instrumente erst mit voller Kraft einsetzen. Das ist durchaus berechtigt und steht in Übereinstimmung mit dem Gedicht. Dabei wird aber fast immer etwas Wichtiges übersehen, was hier einmal, und das nicht nur in Beziehung auf diesen einzelnen Fall, sondern auf eine große Anzahl seinesgleichen, Erwähnung finden möge.

Das durchgeführte Crescendo.

Wenn man nämlich ein Stück vom Anfang bis zum Schluß crescendo vortragen will, so darf, wenn die Linie nicht unterbrochen werden soll, das Anwachsen des Tones nicht einen Augenblick nachlassen. Zur Durchführung einer solchen Maßnahme braucht es aber eine Art Technik, die nur an wenigen Orten bekannt ist. Das Stärkerwerden muß sich über die Fermaten hinweg vollziehen, ob man sie aushält oder nicht. Das bedeutet, daß man gerade auf diesen Einschnitten das Anwachsen streng durchzuführen hat. Tut man das nicht, so zerfällt solch ein Stück, also hier der

Choral, in lauter kleine Unterteile, von denen jeder ziemlich stark endigt und dann der nächste wieder schwächer ansetzt, als die vorhergehende Zeile abgeschlossen hat. Die Notwendigkeit, die Fermate in das Crescendo des Ganzen mit einzubeziehen, ist Vielen noch nicht zum Bewußtsein gekommen. Will man den Choral auf die soeben angegebene Art vortragen lassen, so achte man darauf, daß die Orgel erst beim Auftakt zur vorletzten Choralzeile mit dem vollen Werk einsetzt.

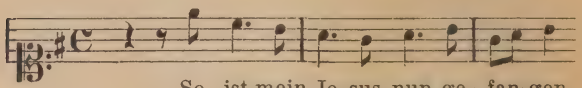
Einen Gegenstand eingehender Erörterung bietet uns das Duett für Sopran und Alt, in dem der Chor eine wichtige Rolle spielt. Über dieses Stück ist Manches zu sagen. Vor Allem, daß seine Wiedergabe in der ganzen Welt unter einem schwerwiegenden Fehler leidet, der allerdings aus der großen Bachausgabe stammt. Dieser ist um so weniger zu rechtfertigen, als davon in der Vorrede zur Partitur ausdrücklich die Rede ist. Er findet sich übrigens auch, wie alle Fehler der Bachausgabe, in den bei Eulenburg und bei Peters erschienenen Partituren. In dem Duett fehlt nämlich, und zwar vom Anfang bis zum Ende, die Stimme der Violoncelli. In Bachs Handschrift steht bei den Bratschen die Eintragung „Violoncelli concordant Violis". Das ist so klar, und wenn man die Praxis jener Zeit kennt, über allen Zweifel erhaben, daß die Herausgeber des Werkes die Bemerkung in der Partitur abdrucken und bei dem

Das Duett und die fehlenden Celli.

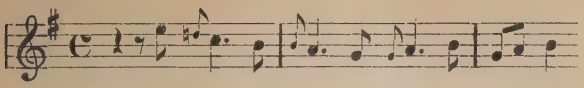
Orchestermaterial die Violoncellstimmen geliefert werden mußten. So aber schwebt dieses Stück, dessen Untergrund der harte, an einen Militärmarsch erinnernde Rhythmus der Streicher bildet, stets völlig in der Luft. Man muß sich vergegenwärtigen, daß es den nächtlichen Zug der Rotte vorstellt, die Jesus davonführt. Darum erklingen die Streicher in diesen scharfen, unerbittlichen Rhythmen. Hier darf nichts, sei es dynamisch, sei es in Bezug auf das Zeitmaß, an Farben hinzugetan werden. Unbekümmert um die Schmerzensschreie der Menge gehen die Soldaten ihren Weg, dem ihnen gegebenen Befehl gehorchend. Die für das erste Orchester gegebene dynamische Bestimmung un poco piano will richtig gedeutet werden. Beim Einsatz der Singstimmen steht, wie immer bei Bach, das gewöhnliche Pianozeichen. Aber im Vorspiel ist dieses piano nicht uneingeschränkt geltend. Es soll hier nur soweit in Anwendung kommen, daß die Streicher nicht die Melodie der Flöten und Oboen decken können.

piano und un poco piano ist scharf zu unterscheiden.

Was nun die weitere Betrachtung unseres Stückes angeht, so müssen wir hier noch einmal Halt machen. Die Grundmelodie des Duetts, wie sie in den Singstimmen steht, lautet:



In den Holzbläsern ist sie folgendermaßen notiert:



Wieder und wieder die unsinnigen Vorhalte.

Was das zu bedeuten hat, darüber streiten sich die Leut' herum, nur, um wieder einmal eine Theorie durchzusetzen, die sie, wie es immer in solchen Fällen ist, eingehend begründen, während die Gegner ebenso eingehend das Gegenteil beweisen. Jeder natürlich empfindende Mensch wird sich darüber klar sein, daß der Vorhalt in den Holzbläsern unbedingt nur ein kurzer sein kann, weil sonst die Melodie vollkommen zerstört wird. Es gibt keinen Fall in der Musikgeschichte, in dem man das Hauptthema eines Stückes im Vorspiel vollkommen verzerrt gegen das findet, was nachher in den Singstimmen auftritt. Nun wird mehrfach behauptet, der Vorhalt müsse lang gespielt werden und ein im Ausland als Bachkenner angesehener, findiger Herr hat sogar herausgefunden, daß die Stelle so vorgetragen werden müsse:

Auf meine Frage, wie er dazu komme, gab er mir zur Antwort, es stehe so in der Handschrift. Das ist aber nicht der Fall. In der Hand-

schrift steht die Stelle ganz genau, wie in der großen Bachausgabe. Weiterhin wurde von einem sehr schätzenswerten und ausgezeichneten Bachphilologen angeführt, daß Quantz die Ausführung solcher Notierungen in der angegebenen Weise vorschreibt. Das beweist aber nicht das Mindeste für den vorliegenden Fall, sondern eher das Gegenteil. Denn der Stil von Quantz ist ein völlig anderer, als der bachische. Hätten wir nicht das Thema in der für die Singstimme geltenden Form als Anhaltspunkt, so könnte man über die Sache vielleicht reden. So aber, wie die Dinge hier liegen, gibt es gar keine andere Art der Wiedergabe als die, daß man die Melodie als solche nicht antastet, d. h. kurze Vorhalte spielen läßt. Ob es als Staatsverbrechen anzusehen wäre, wenn man solche auch in die Singstimmen eintragen würde, möge dahingestellt bleiben.

Angebliche, unzutreffende Gründe.

Wie schon angeführt, ist bei dieser Nummer Alles zu vermeiden, was an weichere Regungen anrührt. Das Zeitmaß muß metronomisch scharf vom ersten bis zum letzten Takte festgehalten werden; denn nur dann kommt der Sinn dieses unheimlichen nächtlichen Zuges zum Ausdruck. Auch am Schluß soll kein ritardando Platz finden, sondern das Duett muß ohne jede Überleitung in den nun folgenden Chor: „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“ führen.

In einer kleinen, volkstümlichen Bachbiographie finde ich die Bemerkung, daß Bach

hier mit überwältigender Genialität geschildert habe, wie Himmel und Hölle losbrechen, um die Übeltäter zu vernichten. Diese Auffassung entspricht völlig dem Vielen, was an Oberflächlichkeit auf dem Gebiete der Bachschen Kunst literarisch geleistet wird. Denn genau das Gegenteil von dem Inhalt jener Behauptung ist der Fall. Es handelt sich bei diesem berühmten Stück um einen Fall des lucus a non lucendo, wie man ihn nicht häufig findet. Was geht eigentlich vor? Gar nichts. Das Furchtbare ist geschehen, Jesus verhaftet. Aber weder Himmel, noch Hölle rühren sich, ihn zu retten. Gerade das Ausbleiben jeder solcher Erscheinung ist es, was diesen Erregungsausbruch hervorbringt. Der Aufbau dieses Stückes ist so bezeichnend für Bachs aus den Tiefen schöpfende Künstlerschaft, wie nur Weniges in seinen Werken.

Sind Blitze, sind Donner.

Für die Ausführung hat Albert Schweitzer in seinem Bachwerk wertvolle Winke gegeben; es sei auf das dort Gesagte verwiesen.

Bedauerlich ist, daß der Chor sich im Laufe der Jahrzehnte als eine Art Gelegenheit zum Wettbewerb unter den Vereinen ausgebildet hat, dahingehend, wer das Stück etwa am Schnellsten herausbringt und erlaubt man sich einen Einwand gegen dieses Verfahren, so wird man auf das am Kopf der Nummer stehende „vivace" verwiesen. Aber das bedeutet doch nichts Anderes, als daß das Zeitmaß gegen das des vorhergehenden Stückes ein lebhafteres

Vorsicht bei der Wiedergabe.

sein soll. Nehmen wir also bei dem Duett etwa ♩ = 86, in dem Chor dagegen die Grundnote 𝅗𝅥 = 152, so ist der Vorschrift Bachs völlig Genüge getan. Das übertrieben schnelle Zeitmaß ist unter allen Umständen falsch und zwar deshalb, weil die den Donner malenden, rollenden Baßfiguren dadurch klanglos, ja vielleicht unausführbar werden. Außerdem ist darauf zu achten, daß die Orgel in diesem Stück nicht zu stark auftritt, und etwa das Figurenwerk durch fortissimo ausgehaltene Akkorde zudeckt. Die einzige Stelle, bei der sie mit dem vollen Werk erklingen soll, ist der Fis-dur-Akkord nach der Generalpause inmitten des des Stückes[1]); aber auch dieser muß sofort wieder abgedämpft werden. Die Generalpause selbst halte man ziemlich lang aus; der Hörer muß hier unbedingt den Eindruck davon gewinnen, wie die Jünger dadurch, daß alle Hilfe ausbleibt, vor Entsetzen erstarrt sind. Bei diesem Hauptthema des kolossalen Doppelchores haben wir es wieder mit einem der sogenannten optischen Motive Bachs zu tun, einem der sinnfälligsten, die es überhaupt gibt. (vgl. S. 144). Die tonmalerische Darstellung des Blitzes ist so genau durchgeführt, daß nachher, wenn die Hölle zu Hilfe gerufen

Die Donnerfiguren.

Das optische Blitzmotiv.

---

[1]) Hier aber dann auch mit aller verfügbaren Kraft. Ich denke bei diesem Akkord stets an Goethes Vorschrift im zweiten Teil des Faust: „Der greuliche Höllenrachen tut sich auf."

wird, die Flammen von unten nach oben schlagen. Jedoch unterläßt es Bach nicht, bei dem Wort: „Abgrund“ noch einmal besonders durch einen Sprung in die Tiefe die Musik genau den Weg des Wortes gehen zu lassen. Spitta bezeichnet dergleichen als Spielereien. Das ist aber nicht am Platze bei musikalischen Schöpfungen von solcher Größe, bei denen die tonmalerischen Darstellungen jedes kleinlichen Charakters entbehren, sich im Gegenteil zu großartigen Gemälden auswachsen. Über die Art, wie man diese Stelle behandeln soll, bei der gegen den Schluß der Nummer das Wort: „Wuth“ nicht auf einen Ton, sondern auf sechs getrennte Achtel zu singen wäre, möge auf das bei der Besprechung der Kantate Nr. 170 (S. 155) Gesagte verwiesen werden; hier entscheidet jeweils der Geschmack des Dirigenten.

Das nächste Stück der Partitur ist ein längeres Rezitativ, das dem Vertreter des Jesus und dem Evangelisten zufällt. Es ist darauf zu achten, daß die Orchesterfigur im zehnten Takt, die den Schwerthieb darstellt, forte gespielt wird, das Orchester aber beim nächsten Takt piano fortfährt. Wir kommen nun zum Schluß des ersten Teils der von dem Chor: „O Mensch, bewein' dein Sünde groß“ gebildet wird. Es handelt sich hier um eine Choralbearbeitung. Die Choralmelodie selbst liegt im Sopran. Daß es vollkommen überflüssig ist, diesen und den Alt durch die im ersten

Der Schlußchor des ersten Teils; ein übernommenes Stück.

Chor verwendeten Knabenstimmen zu verstärken, wurde schon gesagt.

Der Chor steht streng genommen in keinerlei inneren Beziehungen zu irgendwelcher Nummer des ganzen Werkes. Er hat diesem auch von Anfang an gar nicht angehört. Vielmehr ist er ursprünglich der Eingangschor der Johannespassion gewesen, den Bach später, also erst für die Vollendung unserer Passionsmusik nach dem Jahre 1740, aus dem älteren Werk abgetrennt, aus Es- nach E-dur umgeschrieben und in die Matthäuspassion versetzt hat. In der ersten Fassung der Partitur stand an dieser Stelle der Choral „Jesum laß' ich nicht von mir". (Vgl. Spitta II. Band, Anhang.) Für den Vortrag des großartigen Chores haben wir eine Richtschnur durch Bachs Angaben in dem Orgelvorspiel über den gleichen Choral; man vergleiche hier Schweitzers Angaben über diesen Punkt. Daß im Verlauf des Stückes keine sentimentalen diminuendi und rallentandi am Platze sind, darüber kann kein Zweifel sein, auch wenn nicht ohnehin von verschiedenen Seiten darauf hingewiesen würde. Eine ausdrucksvolle Gestaltung des instrumentalen Teiles durch dynamische Abtönung ist bei diesem Stücke dringend erforderlich. Daß es leise verklingen soll, geht aus der Notierung der letzten Takte, nicht zum mindesten auch aus der Orgelstimme hervor.

Der Grundgedanke dieses Choraltextes, die Erlösung der Menschheit durch den Tod des

Heilands, hat auch wohl Bach dazu veranlaßt, bei diesem Chor im Orchester das Motiv

zu verwenden, das bei gleichem Anlaß sehr häufig zu finden ist. Von den vielen Fällen, die aufzuführen wären, seien einige ausgewählt. So spielt es eine wesentliche Rolle in der gegen den Schluß der Matthäuspassion stehenden Altarie „Sehet, Jesus hat die Hand", wo es genau auf die Worte eintritt: „In Jesu Armen sucht Erlösung" und in der Altarie der Kantate Nr. 34, im Übrigen, wie schon bemerkt, in einer ganzen Reihe anderer Bachscher Gesangswerke. Es möge auch hier auf Schweitzers Bachwerk verwiesen werden.

Führt man die Matthäuspassion ohne Kürzungen auf, so wird mit dem Schluß des Chorstückes eine lange Pause eintreten müssen, möglichst eine solche von mehreren Stunden. Es hat sich gezeigt, daß, da die Zuhörer inzwischen genügende Zeit gehabt haben, sich leiblich zu stärken und auszuruhen, der Vortrag des gesamten Werkes für sie viel weniger ermüdend ist, als wenn man die Passionsmusik, die mit den üblichen Kürzungen doch immer noch gegen vier Stunden in Anspruch nimmt, auf diese Weise und mit einer Pause von zwanzig oder dreißig Minuten auf-

führt. Die lange Dauer eines solchen Konzertes in der Verbindung mit der Hitze und der verbrauchten Luft im Saal löst jedesmal eine starke Ermüdung beim Publikum aus. Einige Leute haben gelegentlich der strichlosen Aufführung des Werkes in Berlin einwenden zu müssen geglaubt, die vierstündige Pause verstoße gegen Bachs Absichten[1]), der Beginn des zweiten Teiles leide darunter, daß das Publikum inzwischen aus der Stimmung gekommen sei, und der verhältnismäßig bescheidene Anfang übe nun keine Wirkung mehr. Gerade das Umgekehrte ist der Fall. Der Anfang des zweiten Teiles wird, je unmittelbarer er auf den kolossalen Schluß des ersten folgt, um so mehr abfallen. Die Klangmasse des Chorals ist dem Hörer noch im Ohr, was nach einigen Stunden natürlich nicht mehr der Fall ist. Es kann sich aber bei dieser ganzen Frage nur um den Eindruck der ersten Takte handeln. Sind diese vorüber, dann ist jeder Zuhörer bereits auf den etwas verminderten Klang eingestellt.

Der zweite Teil beginnt so, wie nach der Absicht des Textdichters auch der erste hätte beginnen sollen, nämlich mit einem solistischen Gesangsstück, in das der Chor fragend eingreift. Picander hat den Entwurf des ganzen Stückes trefflich durchgearbeitet, und mit der Gegenüberstellung der Anfänge im ersten und

[1]) Vgl. in Bezug hierauf das S. 288 Mitgeteilte.

zweiten Teil des Werkes einen glücklichen Ge danken gehabt. Mag man mit vollem Recht über den herrlichen Einleitungschor der Matthäuspassion in Begeisterung geraten, man wird doch zugeben müssen, daß bei der musikalischen Gestaltung dieses gewaltigen Stückes eine gute Anregung zugrunde gegangen ist. Über die Wiedergabe der Nummer ist wenig zu sagen; es dürfte sich empfehlen, den begleitenden Chor durchweg in sehr zarten Tönen zu halten, ähnlich, wie es bei dem Stück im ersten Teil: „Ich will bei meinem Jesu wachen" vorgeschlagen worden ist. Die Solistin möge nicht übersehen, daß die Figur:

auf das Wort: „Tigerklauen" eine tonmalerische Bedeutung hat. Sie darf unter keinen Umständen sentimental und legato gesungen werden. Der auf das nächste Rezitativ folgende Choral wird fast überall gestrichen. Warum? Das ist genau so unberechtigt, wie eine Menge anderer Kürzungen in dem Werk. Denn gerade dieser Choral gehört im Hinblick auf die ungewöhnliche, bewegte Umsetzung des Textes in Töne zu den hervorragendsten Stücken seiner Art. Wie auf die demütige Stimmung der drei ersten Zeilen die Stimmung wechselt, indem der Ruf erschallt:

„Herr nimm mein wahr", das ist nicht allein bei Chorälen selten. Daß es sich Bach bei der nächsten Nummer, dem Auftritt der falschen Zeugen, nicht hat entgehen lassen, eine kanonische Wendung anzubringen, ist nicht erstaunlich. Beim Vortrage darf aber nicht übersehen werden, daß die Bässe des Orchesters den Schluß der Zeugenaussage wiederholen, als ob das Volk das soeben Gehörte gleichsam zur Bekräftigung nachmurmelte. Es sei vorgeschlagen, die Instrumente hier sehr stark spielen zu lassen. Die ganze Episode hat einen Anflug von Humor.

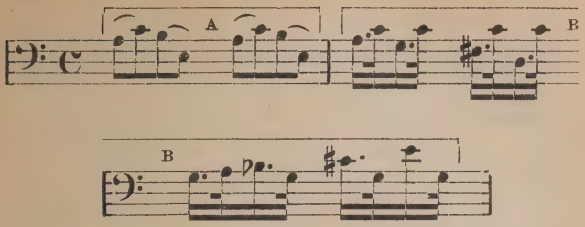
An den Auftritt der falschen Zeugen schließt sich eine Tenorarie mit vorangehendem Rezitativ an, die, wie der zuletzt erwähnte Choral, um einen Ausdruck von Hans von Bülow anzuwenden, zu den gestrichensten Nummern der Matthäuspassion gehört. Wiederum keineswegs, weil sie an Bedeutung hinter eine Menge anderer sehr oft ausgelassener Stücke zurückstände; hiervon kann keine Rede sein, denn sie zählt zu den herrlichsten Eingebungen des Ganzen, aber es sind hier mehrere Klippen zu umschiffen. Zunächst ist das Stück für den Sänger außerordentlich unbequem. Von unseren Tenoristen werden nur ganz wenige imstande sein, den ungewöhnlichen technischen Schwierigkeiten gerecht zu werden, die darin enthalten sind. Aber unausführbar ist die Arie nicht; sie verlangt nur einen Sänger ersten Ranges. Bei der zweiten strichlosen

Aufführung der Matthäuspassion, die der Philharmonische Chor in Berlin veranstaltete, hat gerade dieses Stück, durch den Stuttgarter Tenoristen Meader wiedergegeben, einen derartigen Eindruck hervorgebracht, daß seine Wiedergabe einen Höhepunkt der ganzen Aufführung bedeutete. Ist aber die Schwierigkeit der Arie allein ein Grund, der genügt, daß man ihm gern aus dem Wege geht, so kommen noch andere Dinge hinzu, deren Erörterung hier gegeben ist. Zunächst verlangt sie, wie auch die Arie des Tenors im ersten Teil der Passion, einen besonderen Sänger. Wie viele Vereine aber haben genügende Ehrfurcht vor dem Werk und seinem Schöpfer, dieser Vorschrift zu genügen! Ich glaube, man wird lange suchen müssen, bis man eine solche Chorgesellschaft findet. Dem Sänger des Evangelisten ist aber nur gedient, wenn er zu seiner anstrengenden Partie nicht noch eine weitere Aufgabe übernehmen muß und den meisten Tenoristen ist es ohnehin angenehm, wenn sie um den Vortrag dieses Stückes herumkommen. Denn während man dem Evangelisten gewohnheitsmäßig Vieles nachsieht und die Partie es häufig zuläßt, durch Deklamation, Falsettieren und andere Mittel über gesangliche Mängel hinwegzutäuschen, muß bei den Arien einwandfrei gesungen werden; und damit hapert es ja so oft.

Nun könnte freilich noch eine weitere Schwierigkeit, in unseren Zeiten beinahe die

größte von allen, in Frage kommen, wenn die Mehrzahl der Herrschaften, die sich mit Aufführungen der Passion befassen, über das Werk genauer Bescheid wüßten. Das der Arie vorangehende Rezitativ wird nach der Partitur der Bachgesellschaft von der Orgel und zwei Oboen begleitet; die Arie selbst weist in ihrem Instrumentalpart die Orgel und das Violoncell auf. Die Sache liegt aber folgendermaßen: In der Handschrift der Partitur sehen die beiden Stücke allerdings so aus, wie es soeben angeführt wurde. Unterzieht man jedoch die autographen Orchesterstimmen einer Durchsicht, so entdeckt man, daß sich bei diesen eine von Bach eigenhändig ausgeführte Stimme zu dem Rezitativ für die Viola da Gamba findet, und daß eine ebensolche statt der in der Partitur verzeichneten Cellostimme für die Arie vorhanden ist. Die Herausgeber haben allerdings das Rezitativ mit der Gambenstimme als Anhang zur Matthäuspassion veröffentlicht, was aber von der Sachlage ein ganz falsches Bild gibt; um die Notierung der Begleitung haben sie sich bei der Arie nicht gekümmert. Freilich wird mit der Feststellung, daß hier eine Gambe notwendig ist, einer Wiedereinsetzung des Stückes nicht gerade der Weg geebnet sein Denn nur an ganz wenigen Orten ist ein Spieler für dieses Instrument vorhanden, und einen solchen von auswärts kommen zu lassen, kostet Geld. So wird es noch lange dauern, bis diese herrliche Nummer zu ihrem Recht gelangt.

Bei dem Thema



das von den Instrumenten in mehreren Varianten durch die ganze Arie durchgeführt wird, ist es nötig, den mit A von dem mit B bezeichneten Teil im Vortrag deutlich abzuheben; denn es liegt auf der Hand, daß das Motiv des ersten Taktes die Geduld und das folgende die stechenden falschen Zungen malen soll. In dem Rezitativ, das nun bald zu dem ersten der eigentlichen Volkschöre hinüberleitet, hat Bach wiederum seiner Neigung zur optischen Darstellung Genüge getan. Wie vorher die Blitze von unten und oben zuckten, so sehen wir jetzt bei den Worten, wo von den Wolken des Himmels die Rede ist, ganz deutlich die Wolkenballen über den Singstimmen. Wer es nicht sofort erkennt, halte mit dem Finger die Notenköpfe zu, daß nur die Bindungsbogen sichtbar bleiben.

Wir kommen nun zu den berühmten, meist kurzen, aber in ihrer Anschaulichkeit und Schlagkraft einzig dastehenden Volkschören. Diese folgen nicht unmittelbar aufeinander,

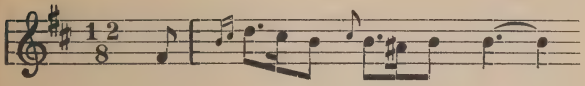
bedeuten aber doch ein einheitliches Ganzes, insofern in ihnen die gleiche Grundstimmung zum Ausdruck gelangt; über diesen Teil der gewaltigen Tondichtung hat Alfred Heuß in seiner Schrift über die Matthäuspassion so vieles Bemerkenswertes niedergelegt, daß niemand, der sich ernsthaft mit dem Werk beschäftigt, an seinen Erörterungen vorbeigehen dürfte. Aber was nützten bis jetzt die vielen sachlichen und geistvollen Hinweise von Persönlichkeiten wie Schweitzer, Heuß oder Schering, die sich in solche Werke vertieft haben! Die liebe, gute, wenn auch jedem tieferen Eingehen Hohn sprechende Tradition zuckt geringschätzig die Achseln, wenn ihr das Geschäft verdorben wird. Es muß gewisse Leute mit Behagen erfüllen, wenn sie Dinge lesen, wie das nachstehende: „Gewiß sollen diese Stücke fanatisch klingen, denn die Erregung des Volkes kennt ja keine Grenzen mehr. Aber man muß sich doch vergegenwärtigen, daß das Werk von der Stimmung einer heiligen Ruhe beherrscht wird, die sich von der Christusfigur über das Ganze verbreitet. Es verletzt den an die klassische Tradition Gewöhnten, wenn die Wut des Volkes so unvermindert zum Ausdruck gelangt, denn es handelt sich nicht um einen dramatischen Vorgang. Im Theater wäre dergleichen am Platz. Im Konzert müssen wir auf der Milderung der Gegensätze bestehen.“ Betrachten wir diesen Teil der Passionsmusik so, wie man jedes Kunst-

werk betrachten soll, daraufhin, was es selbst uns zu sagen. und nicht unter Zugrundelegung dessen, was dieser oder jener seit Jahrzehnten aus Bequemlichkeit und Oberflächlichkeit eingeführt hat. Und da kann, nein, muß man auf den Standpunkt gelangen, daß eine Abschwächung der Gegensätze das gerade Gegenteil von dem ist, worauf es ankommt, und daß nur eine möglichst scharfe Gegenüberstellung der hier herrschenden Stimmung zu der vorhergegangenen am Platze sein kann. Das eben ist es ja, was so viele Aufführungen Bachscher Werke unerträglich macht, daß man das tiefe und leidenschaftliche Empfinden, das aus ihnen spricht, daß man Alles, was der Meister absichtlich an Gegensätzen angebracht hat, abschleift, und auf jenes Maß zurückführt, auf das Robert Schumanns Ausspruch von dem so üblen norddeutschen mezzoforte paßt. Nein, hier heißt es nicht abschwächen, sondern nachgestalten und von der Heiligkeit der Christusfigur darf in diesen Stücken nichts zu merken sein; im Gegenteil, je mehr sich diese von der Verworfenheit seiner Gegner abhebt, um so besser für den Eindruck des Ganzen. Diese Chöre müssen klingen, als ob andere Kräfte mitwirkten, als z. B. in den Chorälen. Schärfste, hellste Aussprache, Zurücktreten des rein Gesanglichen und Vorwalten des Ausdrucks müssen darstellen helfen, um was es sich handelt. In der Johannespassion ist der Ausdruck in

den Volkschören noch energischer als hier, schon durch die größere Ausdehnung jener Stücke. Das braucht uns aber nicht zu hindern, ihnen auch hier ihr Teil an lebendigem Vortrag zu geben. Der zweite Volkschor schließt mit den Worten: „Wer ist's, der dich schlug?“ und sofort setzt darauf der Choral ein: „Wer hat sich denn geschlagen“. Es liegt hier ein Gegenstück zu der Stelle im ersten Chor vor, wo nach der Frage: „Herr bin ich's?“ der Choral antwortet: „Ich bins, ich sollte büßen“. Aber nicht allein die Frage ist die gleiche, sondern auch der Choral ist der nämliche, wie bei dem korrespondierenden Fall im ersten Teil, natürlich aus innerer Beziehung.

Auf den Choral folgen die Petrusrezitative, zwischen denen der kleine viertaktige Chor steht: „Wahrlich, du bist auch einer von denen, denn die Sprache verrät dich.“ Es ist höchst ergötzlich, wie hier Bach die Abweichung von dem gewöhnlichen Sprechen, den Dialekt des Petrus durch eine fast humoristische Chorfigur im dritten Takt, genau auf das Wort „Sprache“, kennzeichnet. Man hört die Leutchen ordentlich darüber lachen, daß seine Sprechweise einen fremden Anklang aufweist. Eine deutliche Hervorhebung dieser Sechzehntelfiguren durch scharfes martellato ist anzuraten. Im dritten Takt des zweiten Petrusrezitatives enthalten die Singstimme und der Continuo eine Quintenfolge. Heuß erklärt die falsche Fortschreitung für eine Absicht. Und wer weiß, mit welcher

pedantischen Genauigkeit Bach hinsichtlich des Satzes vorging, der wird es zum Mindesten für wahrscheinlich halten, daß die verbotenen Quintenparallelen hier angebracht sind, weil Petrus lügt. Die Stelle ist in Bezug auf die Stimmenführung in den meisten Klavierauszügen verbessert, wozu selbstverständlich kein Anlaß vorliegt. Man sollte sie vielleicht eher etwas hervorheben; mag dann Jeder sich damit abfinden, wie er will. Die nächste Nummer des Werkes ist eine der berühmtesten des ganzes Werkes, ein Paradestück aller Oratoriensängerinnen. Es handelt sich um die Altarie in H-moll mit dem Violinsolo. Das Hauptmotiv dieser Arie ist ihr keineswegs allein zu eigen:



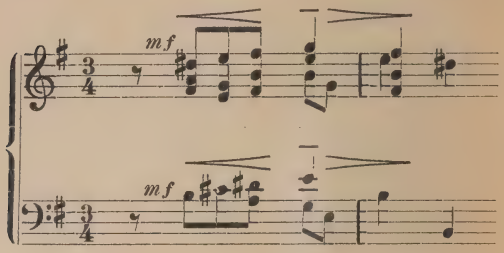
Welche Bedeutung ihm zukommt, davon ist schon mehrfach die Rede gewesen (vgl. S. 149). Wir wollen uns hier auch nicht von Neuem damit beschäftigen, ob die Vorhalte in der Violinstimme lang oder kurz zu nehmen seien, weil die Dinge nicht im Mindesten anders liegen, als in irgendeinem Bachschen Werke. Wie immer man es anordnet, es werden sich Gegner der gewählten Maßnahme finden. Eine Frage aber, die zu erörtern wäre, ist bei dem Stück die des Zeitmaßes. Fast alle Sängerinnen klagen darüber,

daß sie bei diesem Stück Schwierigkeiten mit der Atemführung haben. Nun wird die Arie meist sehr langsam, aus der Empfindung eines stillen Duldertums heraus wiedergegeben. Dies hat sich derart eingebürgert, daß es schon lange keinem Menschen einfällt, einmal über den Inhalt des Stückes von der Dichtung ausgehend nachzudenken oder erst weitere Erwägungen anzustellen. Der üblichen Auffassung widersprechen aber drei Dinge. Erstens die schon erwähnte Schwierigkeit der Ausführung, zweitens, daß wir, wie beim Anfangschor der Passion, einen Siciliano vor uns haben, und endlich die ununterbrochen aufgeregt, man dürfte sagen, nervös klopfenden Bässe. Es ist, wenn man nicht ganz an der Oberfläche haften bleibt, unmöglich, diese so energisch auftretenden Klänge in Übereinstimmung mit einem stilles Leiden ausdrückenden Vortrag zu bringen. Stockhausen, wohl der größte Vortragsmeister auf dem Gebiete des Gesanges, den die letzten Jahrzehnte aufzuweisen hatten, trat dafür ein, daß die Arie in größter Erregung gesungen werden müsse. Einmal, als ich das Stück in einer seiner Unterrichtsstunden begleitet und das Zeitmaß sehr lebhaft genommen hatte, erklärte er mir: „Das war die einzige richtige Art, die Arie wiederzugeben; aber versuchen sie es doch einmal, mit künstlerischen Gründen gegen Herdengefühle anzukommen!“ Daß der Violinsolist, der ebenso gern mit seinem schönen Ton glänzen möchte, wie die

Altistin mit ihrer Stimme, sich gegen ein lebhaftes Zeitmaß in dem Stück sträuben wird, ist sicher. Jedoch ebenso sicher ist es auch, daß die Art, in der wir das Stück zu hören gewohnt sind, sich mit dem Inhalt des Textes nicht verträgt.

Das Nächste, worüber ein paar Worte am Platze sein mögen, ist der kleine Doppelchor: „Was gehet uns das an?“ So kurz das Stück ist, so charakteristisch ist es für den Vorgang, den es schildert und die Art Bachs, die äußeren Mittel zur Schilderung innerlicher Vorgänge herbeizuziehen. Die Gleichgültigkeit der Priester gegenüber der Verzweiflung des reuigen Judas drückt sich schon durch die Art und Weise aus, in der die Chorstimmen in geraden, fast mechanisch hin- und herpendelnden Achteln auftreten. Die Streicher und die Oboen machen die Bewegung der Singstimmen mit, sind infolgedessen nicht imstande, irgend etwas Besonderes auszusprechen und erhöhen so den Eindruck der Stumpfheit, ja Eintönigkeit dieser Takte. Aber die Flöten: Leider sind sie bei den meisten Aufführungen nicht zu hören, weil man sie zu schwach besetzt. Aber gerade sie allein haben von innen heraus zum Hörer zu sprechen; das Tränenmotiv, das aus der vorhergegangenen Altarie noch völlig im Gedächtnis ist, tritt hier selbstständig in die Erscheinung, gleichsam verratend, daß gegenüber dieser priesterlichen Gefühlslosigkeit dem Verräter nur noch eines

bleibt, die Verzweiflung. Beim Vortrag des kleinen Chörchens achte man darauf, daß das Wort „du“ im Orchester, wie im Chor eine besondere Betonung erfährt. Es wird am Besten sein, wenn man das durch Eintragung in die Stimmen etwa in der folgenden Weise



unterstützt.

„Und er warf die Silberlinge in den Tempel, hub sich davon, ging hin und erhängete sich selbst.“ So fährt ohne Weiteres das nächste Rezitativ fort, auf das die schöne G-dur-Arie folgt, deren übliche Bezeichnung als die Judasarie es beweist, wie wenig man sich häufig bei dieser Musik denkt; denn daß Judas, nachdem er sich gerade erhängt hat, noch eine Arie singen soll — die Unmöglichkeit einer solchen künstlerischen Mißgeburt müßte eigentlich Jedem einleuchten. Es handelt sich um eines der wenigen betrachtenden Stücke der Passionsmusik, um eines, das die Empfindungen einer gläubigen Seele ausdrückt. Wenn in der Solovioline das

Klingeln der Silberlinge zu ertönen scheint, so hat das nur die Bedeutung eines Bildes, nicht aber des Vorganges, der bereits hinter uns liegt. Bei genauer Befolgung der Bachschen Vorschriften muß die Violine von dem Konzertmeister des zweiten Orchesters gespielt werden; dieser Anordnung wird jedoch fast nirgends Folge geleistet.

In kurzen Worten sei auf den Passionschoral hingewiesen, der nach dem nächsten Rezitativ zum drittenmal in der Passion erscheint. Wir haben ihn so vorgetragen, daß er im ersten Teil, einschließlich der Wiederholung, ganz leise, dann aber langsam bis zum *ff* anwachsend gesungen wurde, unter besonderer Betonung des Wortes: „der" beim Auftakt gegen den Schluß hin.

Das, was zunächst beim Lesen der Partitur am meisten hervortritt, ist die Frage des Pilatus an das Volk, mit der Antwort: „Barrabam". So berühmt die Stelle ist, so häufig hört man sie eindruckslos vortragen, weil sie in zu breitem Zeitmaß wiedergegeben wird. Bei wie vielen Aufführungen ist mir nicht das lang gedehnte, durch eine Pause vorbereitete: „Baaaaarabaaaaam!" aufgefallen. Ein Kollege, den ich darauf aufmerksam machte, daß mir diese Dehnung unangebracht erschiene, meinte, es käme dadurch zum Ausdruck, daß Alles durcheinander schreit. Hätte Bach das beabsichtigt, so würde hier wohl ein kurzes polyphones Stück stehen, wie bei dem sogleich folgenden

Chor; aber die Sachlage ist eine völlig andere. Die ganze Komödie ist ja durch die Hohenpriester und die Ältesten vorbereitet. Das Volk weiß genau, was es zu antworten hat, wenn Pilatus seine Frage vorlegen sollte. Und als es nun dazu kommt, erschallt wie aus einem Munde der Name des freizulassenden Gefangenen. Die Stelle muß deshalb ganz kurz, aber unter Aufwand der höchsten Kraft und unter Mitwirkung des vollen Orgelwerkes herauskommen.

Nur wenige Takte trennen uns von dem Chor: „Laß ihn kreuzigen!“ Daß dieser vierstimmig gesetzt ist, hat den Zweck der Tonverstärkung. Wie Bach die Figur des Kreuzes wiedergibt, darüber haben nahezu sämtliche Forscher auf diesem Gebiet geschrieben. Die optische Greifbarkeit des Kreuzmotivs ist hier ebenso unverkennbar, wie bei ähnlichem Anlaß in anderen Gesangswerken Bachs. Wer sich die Mühe des Suchens nach einem ähnlichen Fall ersparen will, der sei auf die Stelle im fünften Vers der Kantate: „Christ lag in Todesbanden“ verwiesen, bei der im Text das Wort: „Kreuzesstamm“ steht. Auf den kurzen Chor läßt Bach nun wieder den Choral eintreten, der als erster in dem Werk aufgetaucht ist. Der psychologische Zusammenhang ist klar; eben deshalb ist es aber auch angezeigt, den Choral hier genau in der gleichen Stimmung wiederzugeben, wie am Anfang.

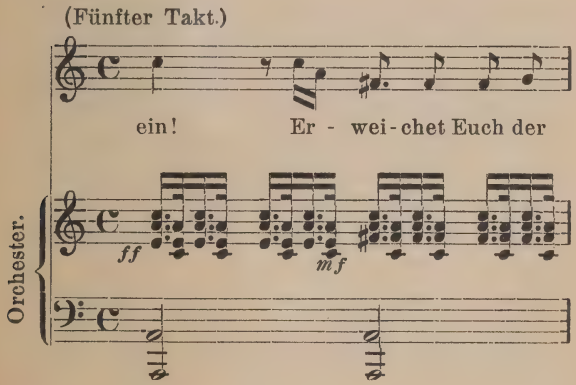
Die Rezitative und die Arie des Soprans, die folgen, gehören zu den hervorragendsten Stücken der Passion. Heuß bemerkt, die Arie werde gewöhnlich ausgelassen. Diese Anschauung beruht wohl auf der Verallgemeinerung eines vielleicht an bestimmten Orten üblichen Verfahrens. Ich habe bis jetzt keine einzige Aufführung der Matthäuspassion erlebt, in der man dieses Stück gestrichen hätte. Über das Rezitativ ist im technischen Sinne nichts zu sagen. Dagegen möchte ich doch, so überflüssig es vielleicht erscheint, darauf hinweisen, daß die Orgel in der Arie ebensowenig etwas zu tun hat, wie etwa das Cembalo. Nachdem ich Zeuge davon gewesen bin, daß das Quartett, das aus der Singstimme und den drei vorgeschriebenen Holzbläsern besteht, durch die Mitwirkung der Orgel völlig entstellt, ja vernichtet wurde, erscheint es mir nicht ganz unerlaubt, darauf hinzuweisen, daß der Satz so, wie er in der Partitur steht, vollkommen und keine Hinzufügung, welcher Art auch immer, gestattet ist.

Nun heißt es weiter: „Sie schrien aber noch mehr und sprachen": Darauf folgt die Wiederholung des Chores: „Laß ihn kreuzigen!" aber um einen Ton höher, als er vorher erklungen ist. Natürlich wird das Stück dadurch stärker und härter, auch schon deshalb, weil ja H-moll an sich einen gewissen Einschlag von Schärfe gegen das vorangegangene A-moll bringt. Die Steigerung durch den

Wechsel der Tonart genügt vollkommen für den Zweck, den Bach im Auge gehabt hat. Der an manchen Orten üblichen Manier, die Wiederholung des Chorstückes in einem gegen das erste Mal beschleunigten Zeitmaß zu nehmen, muß energisch widersprochen werden (vgl. S. 316).

Rezitativ und Arie für Alt folgen, von denen gewöhnlich das Erstere gesungen und die Arie gestrichen wird. Das Rezitativ, oder wie wir auch hier wiederum sagen müßten, Arioso hat einen Doppelgänger, insofern das, was ihm ganz besonders zu eigen ist, die unerbittliche Durchführung des punktierten Rhythmus, der die Geiselhiebe malt, sich bei der Schilderung des gleichen Geschehnisses in Händels Messias wiederfindet. Daß dieses Werk und die Matthäuspassion entstanden sind, ohne daß einer ihrer Schöpfer von dem Werk des anderen etwas wußte, erhöht noch die Bedeutung dieser instrumentalen Tonmalerei; der Vorgang kann eben kaum anders in dieser Eindringlichkeit musikalisch dargestellt werden. Nach einer Richtung geht freilich Bach über Händel hinaus, und das gilt in Bezug auf das harmonische Element. In diesem Punkt gebührt ihm die Palme. Daß während des Vortrages dieses Rezitativs nicht die mindeste Änderung des Zeitmaßes stattfinden darf, daß alle gefühlvollen ritardandi hier von Übel sind, versteht sich von selbst. Es wird aber gut sein, wenn man es bezüglich der Stärkegrade so

einrichtet, daß die Streicher bei aller Energie des Ausdrucks die Singstimme nicht verdecken können. Ist die Orchesterbesetzung eine kleine, so wird das nicht zu befürchten sein; in den meisten Fällen aber ist es doch ratsam, das Orchester nur dann mit der vollen Kraft spielen zu lassen, wenn die Singstimme pausiert. Ich denke mir die diesbezüglichen Vorschriften für die Begleitung etwa so, wie ich es in einem Takt aus dem Stück nachstehend vorschlage:



Unter Umständen wäre sogar statt des *mf* ein *p* angezeigt.

Mit der Arie müssen wir uns etwas ausführlicher befassen, und dies aus Gründen verschiedener Art. Zunächst, weil sie ein Schulbeispiel für die unsinnige Art und zugleich für die Willkürlichkeit bietet, in der

man die am grünen Tisch behandelten Fragen der Vorhalte zur Tat werden läßt. Es ist mir von verschiedenen Seiten vorgeworfen worden, ich hätte willkürlich die von Bach ausdrücklich geforderten kurzen Vorhalte in lange verwandelt, also den entgegen gesetzten Fehler begangen, wie vorher. Allerdings lasse ich bei diesem Stück die meisten Vorhalte im Orchester, wie in der Singstimme lang ausführen, und das, weil es mir aus musikalischen Gründen richtiger, sagen wir, weil es mir geschmackvoller erscheint. Nun habe ich nicht das Mindeste dagegen einzuwenden, daß Jemand, der bei diesem Stück kurze Vorhalte schöner findet, solche verwendet. Aber Eines darf er dabei nicht tun, sich auf Bachs Vorschrift berufen. Es seien zunächst der zehnte und der elfte Takt aus der Stimme der Violinen hierhergesetzt, um zu zeigen, wie die Vorhalte in der Bachausgabe, und zwar durch die ganze Arie hindurch, notiert sind:

Wir sehen, daß die Fahne an dem kleingedruckten Achtel der Vorhaltnote, durchstrichen ist. Diese Bezeichnung gilt allgemein als ein Beweis dafür, daß die Vorhaltnote kurz zu nehmen sei. Welche Bewandtnis es aber mit diesem kleinen Strich durch die Fahne

hat, das wissen nur ganz wenige unter den Musikern. Hat mir doch selbst der Leiter einer Fachzeitung unter Hinweis auf eben dieses Strichelchen beweisen wollen, wie ich im Unrecht sei! Gerade diese unscheinbare Kleinigkeit in der Notierung wird mir aber zum Beweis dafür, daß ich mich im Recht befinde. Sie hat nämlich zur Zeit Bachs noch gar nicht existiert, sondern ist zum erstenmal im Beginn der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, wenn ich recht berichtet bin, in einem Stück von Carl Maria von Weber, vorgekommen. Nachdem mir dies bekannt geworden war, machte ich mich daran, die Fassung der Arie in der Bachausgabe mit der im Autograph zu vergleichen, und siehe da, in der Handschrift Bachs findet sich natürlich keine Spur von einem durchstrichenen Achtelfähnchen und was ebenso selbstverständlich ist, auch in den Orchesterstimmen, die Bach selbst benutzt hat, ist nichts davon zu finden. Es handelt sich also einwandfrei um eine Fälschung bei der Herausgabe der Partitur, die von irgendeiner Persönlichkeit eingeschmuggelt worden ist, ohne daß man bis jetzt davon Kenntnis genommen hat. Mit der Berufung auf die gedruckte Partitur ist also nichts zu wollen. Es kann kein Zweifel mehr darüber bestehen, auf welcher Seite wieder einmal die Willkür liegt. Gehen wir nun zur Betrachtung der Arie selbst über, so entdecken wir, daß sie von ganz eigenartigem Aufbau ist. Sie

stellt nämlich kein freies Musikstück dar, das nur etwa durch die Wahl der Tonart oder den allgemeinen Ausdruck den Sinn des Textes wiederspiegeln soll, sondern sie ist mit vollem Bewußtsein aus zwei bereits bekannten Motiven zusammengesetzt. Im Orchester ertönen die Geiselhiebe aus dem Rezitativ weiter. Selbst in dem Mittelteil des Stückes erscheint die punktierte Figur. Das Hauptthema der Singstimme aber ist nichts anderes als das Tränenmotiv. Man braucht nur die Auftaktnote beim Anfang der H-moll-Arie für Alt fortzulassen, und die Verwandtschaft mit diesem G-moll-Stück ergibt sich sofort (vgl. Notenbeispiel S. 149). Daß die Nummer gewöhnlich ausfällt, ist bedauerlich, weil sie gerade durch die geistvolle Zusammenstellung der beiden Themen einen besonderen Rang im Rahmen der Matthäuspassion behauptet.

In dem folgenden Chor: „Gegrüßet sei'st du" haben wir in den ersten vier Takten Alles sehr weich, mit dem Ausdruck einer heuchlerischen Ergebenheit, das Wort „Judenkönig", aber wie einen plötzlichen Ausbruch fanatischen Hasses sehr stark singen lassen. Dies sei erwähnt, ohne daß damit anderer Auffassung vorgegriffen werden soll.

Der Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden", der sich anschließt, ist bei seiner diesmaligen Wiederkehr noch verhältnismäßig

schlicht in der Harmonie behandelt. Man möge ihn im Allgemeinen leise, nach dem Schluß der vorletzten Zeile etwas anschwellend, aber wieder *pp* ausklingend vortragen lassen.

In dem Rezitativ des Evangelisten sei auf das Kreuzeszeichen im fünften Takt hingewiesen. Häufig fällt dieses Rezitativ bei Aufführungen fort, weil es die Überleitung zu einer Arie ist, der man gern aus dem Wege zu gehen pflegt. Allerdings ist die Arie ein herrliches Stück. Aber man braucht für diese Nummern wieder eine Viola da Gamba und mit dieser Forderung ist bei den meisten Aufführungen ihr Schicksal entschieden. Dabei ist die eindringliche, rührende Wirkung der Gambe hier so groß, wie nur selten irgendwo. Man sieht in den schweren, punktierten Figuren der Begleitung den sich unter der Last des Kreuzes mühsam fortschleppenden Simon von Kyrene. Freilich ist es immer noch besser, die Arie zu streichen, als daß man, wie es hie und da geschieht, die Begleitung einem Cellisten übergibt, der bei den Doppelgriffen, die nicht für sein Instrument geschrieben sind, nur höchst unerfreuliche Klänge zustande zu bringen vermag. Außerdem hebt sich der Klang des Violoncells zu wenig von dem der sich in der gleichen Lage bewegenden Singstimme ab. Wie schweren Herzens der Kreuzträger sein Amt erfüllt, geht aus dem Hauptthema der Gambe hervor, das wiederum aus dem Tränenmotiv gebildet ist.

Auf ein längeres Rezitativ folgen zwei Volkschöre, die nur durch wenige Rezitativtakte voneinander getrennt sind. Der erste, die mit den Worten anhebt: „Der du den Tempel Gottes zerbrichst", enthält einen Anklang an die Aussage der falschen Zeugen. Wie dort ist das Wiederaufbauen des Tempels in drei Tagen durch eine in die Höhe schießende Figur gemalt, die hier in beiden Chören und Orchestern auftritt. Von greifbarer Deutlichkeit ist auch die treppenartig von oben nach unten gehende Figur, die das Herabsteigen vom Kreuz ironisch darstellen soll. Sie kommt in gleicher Weise auch in dem zweiten der beiden Chorstücke vor. Hier aber möge vorgeschlagen werden, daß man mit der vollen Kraft des Chores und des Orchesters bis gegen den Schluß hin zurückhält. Dieser bedeutet einen Höhepunkt des ganzen Werkes bei den zuletzt erklingenden Worten: „Ich bin Gottes Sohn". Sie sind in der Partitur so gesetzt, daß die gesamte Masse der Singstimmen und der Orchesterinstrumente im Einklang gehen. Dies verführt nun die Leiter vieler Aufführungen der Matthäuspassion dazu, auch die Orgel in leeren Oktaven mit den anderen spielen zu lassen. Das ist ein großer Fehler. Die Harmonien, die hier einzutreten haben, sind in der Orgelstimme vorgeschrieben. Der mehrfach ausgesprochene Hinweis darauf, daß sich hier eine der wenigen Unisonostellen der Bachschen Literatur findet, ist also un-

berechtigt. Unberechtigt erscheint mir bei dieser Stelle auch die Gepflogenheit, die letzten Worte in einem breiten ritardando vortragen zu lassen. Sie wirken viel eindringlicher, wenn sie zwar mit großer Betonung, aber ohne jegliche Änderung des Zeitmaßes herauskommen. Daß Bach gegen den Schluß des Stückes hin eine Steigerung der Klangmasse zu erzielen wünschte, geht daraus hervor, daß sich der anfangs doppelchörig geführte Satz später in einen vierstimmigen verwandelt. Das nach einem kurzen Rezitativ des Evangelisten folgende ariose Stück für Alt: „Ach Golgatha" wird wohl bei keiner Aufführung der Passion fehlen. Dagegen streicht man aber fast überall die Arie für Alt mit Chor, zu der es hinüberführen soll, eine der unverantwortlichsten Kürzungen unter den üblichen; denn von allen Arien, die Bach geschrieben hat, ist diese sicher eine der schönsten. Sie hat einen viel größeren Anspruch darauf, an ihrer Stelle belassen zu werden, als manche Nummer des Werkes, die das Publikum nun seit Jahrzehnten wieder und wieder zu hören bekommt, nur, weil man sich eben einmal daran gewöhnt hat, sie nicht auszulassen. In dem Arioso haben die Celli ununterbrochen eine auf- und abpendelnde Figur pizzicato auszuführen. Hier handelt es sich um ein Motiv, das bei Bach sehr häufig, besonders in den Kantaten, wiederkehrt, wenn vom Sterben die Rede ist (vgl.

S. 191). Es ist nichts anderes, als eine Nachahmung der Sterbeglocken. Deshalb muß darauf geachtet werden, daß das pizzicato von den Cellisten nicht zu dünn im Ton, sondern möglichst klingend hervorgebracht wird. Die beiden Oboen lasse man nicht sentimental oder *pp* spielen; es ist vielmehr ein Anflug von Härte im Ton am Platz. Die ostinate Wiederkehr des Oboen-Motivs deutet darauf hin, daß es nicht zum Ausdruck einer weichen Stimmung dienen soll. Die Arie ist die letzte der geschlossenen Nummern, die man sich gleichsam unter dem Kreuz, vor dem Tode des Erlösers, an ihrem Platz denken muß. Auch die thematische Bildung weist hierauf hin. Die in den Bässen durch zwei Oktaven aufsteigenden gebrochenen Akkorde malen die weit ausgestreckten Arme des Gekreuzigten abwechselnd mit der Schilderung der Sterbeglocken, deren Motiv vom vierten Takte wieder anzuklingen beginnt. Darüber schwebt die helle Melodie der beiden Oboi da caccia, für die Englischhörner einen genügenden Ersatz bilden. Die Singstimme, die auf das Wort „Sehet" in sanfter, geradezu verklärter Stimmung eintritt, übernimmt bei den Worten: „Jesus hat die Hand uns zu lassen ausgespannt" die aufsteigende Figur der Bässe und gibt uns also auch ihrerseits ein Bild des Vorganges auf Golgatha. Schließlich, nachdem der Chor mit seinen ängstlichen Fragen: „Wo, Wohin?" das Wort ergriffen

hat, taucht im Orchester das Motiv auf, das bereits schon einmal in der Passion eine große Rolle spielte, als vom Erlösungstod des Heilands die Rede war, nämlich im Schlußchor des ersten Teiles. Und selbst die Singstimme läßt es sich nicht nehmen, diesen inneren Zusammenhang zwischen dem Geschehnis und seiner tieferen Bedeutung anzudeuten; alles dieses ist sehr geistvoll und charakteristisch; jedoch wäre das Stück nicht so hochwertig, besäße es nicht zu alledem den Reiz einer geradezu bezaubernden Melodik. Es auszulassen, bedeutet den Verzicht auf eine der schönsten Eingebungen, die sein Schöpfer gehabt hat.

Wir kommen nun zu dem Höhepunkt des ganzen Werkes, dem Tod des Heilands. Über die Genialität, mit der Bach diese Sterbeszene geschildert hat, soll hier nicht gesprochen werden, da diese Erläuterungen sich in erster Linie mit dem technischen Teil der Aufführungspraxis beschäftigen. Daß wir hier ein musikalisches Kunstwerk unvergleichlicher, man darf wohl sagen, unerreichter Art vor uns haben, ist allgemein bekannt. Über die Art und Weise aber, wie dieser Teil des Werkes wiederzugeben sei, müssen wir ausführlich sprechen, weil gerade hier bei fast sämtlichen Chorvereinen eine Gepflogenheit besteht, die dem, was Bach gewollt hat, einfach ins Gesicht schlägt. Daß dieser Unfug, denn um einen solchen handelt

es sich, seit Jahrzehnten ruhig geduldet wird, ist nur damit zu erklären, daß sich wohl höchst selten Jemand die Mühe nimmt, die Art der Ausführung mit dem zu vergleichen, was in der Partitur steht. Sehen wir uns an, wie Bach die vorhandenen instrumentalen und gesanglichen Mittel hier verwendet hat!

Das Rezitativ, das auf die Altarie folgt, enthält die letzten Worte Jesu: „Eli, Eli, lama, lama asabthani." Durch die ganze Passion wird bis zu diesen Worten Alles, was in der Jesuspartie steht, vom Orchester begleitet. Es handelt sich durchweg um Rezitative. Die des Evangelisten und aller übrigen Solisten sind Secchi, d. h. sie haben zur Begleitung nur den Continuo; so hebt sich die Figur des Heilands schon allein durch den hell leuchtenden Klang der begleitenden Streicher vor allen anderen hervor. Man glaubt, den Glorienschein zu sehen, der um sein Haupt schwebt. Nun aber stirbt Jesus am Kreuz, wie jeder andere Mensch. Gott, den er anruft, rettet ihn nicht. Der Glorienschein erlischt, und das hat Bach dadurch in seiner tiefsinnigen Art angedeutet, daß er hier das Orchester nicht mehr verwendet. Es ist dunkel um das Haupt des Heilands geworden; die letzten Worte werden nur noch vom Continuo begleitet. Es stehen nun zunächst im Wesentlichen zwei ganz kurze Chorstückchen, bei denen verschiedene Gruppen zum Wort kommen und sogleich darauf verkündet der

Evangelist: „Aber Jesus schrie abermal laut und verschied." Darauf folgt der Choralvers: „Wenn ich einmal soll scheiden". Ist es schon bei einer Reihe von Passionsaufführungen üblich, bei den letzten Worten Jesu das gerade hier schweigensollende Orchester hinzuzusetzen, vermutlich, weil die dafür verantwortlichen Dirigenten glauben, Bach habe dort irgend etwas übersehen, so beginnt nun das vorhin Unfug genannte, aber damit sehr mild bezeichnete Verfahren, das auf Mendelssohn zurückgehend, bei ihm, wie bereits ausgeführt, berechtigt war, heute aber nichts bedeutet als ein ganz gewöhnliches Effektmätzchen. Bach hat zu diesem Choral, wie zu allen, genau die Instrumente angegeben, die den Chor begleiten sollen. Die Wirkung des Orchesters ist gerade hier, wenn der instrumentale Part ganz zart ausgeführt wird, deshalb von besonders ergreifender Wirkung, weil man den Eindruck gewinnt, als ob noch einmal ein Lichtschimmer über der betenden Menge aufleuchtet. Wie wohl berechnet diese Anordnung ist, ganz davon abgesehen, daß man überhaupt kein Recht hat, seine ausdrücklich gegebenen Anordnungen zu fälschen, werden wir sogleich noch sehen. Aber wo kümmert man sich um das, was der Meister gewünscht hat? Überall besteht die Sitte, den Choral ohne Begleitung zu singen, was bei der tiefen Lage des Stückes und der Schwierigkeit, die ein *pp* in dieser bietet, wenn es wirklich zu

Traditionelle Fälschungen

einem solchen gelangt, mit nahezu unumstößlicher Sicherheit zur Folge hat, daß der Choral um ein bedeutendes Intervall tiefer schließt, als er angefangen hat. Das Ganze ist eine Protzerei, ein Zugeständnis an den Geschmack von Leuten, die für eine ernste Kunstausübung nicht in Betracht kommen. Bach geht haushälterisch mit seinen Mitteln um und wendet sie mit ganz bestimmten Absichten an. Wir haben gesehen, wie er beim Tode Jesu das Orchester fortläßt. Hier verlangt er es aber, und zwar mit gutem Recht. Das zeigt sich sofort bei dem nächsten Stück, bei dem man nahezu überall beliebt, genau das Umgekehrte, wenn auch deshalb nicht minder sinnlose Verfahren, wie beim Choral anzuwenden. In dem Rezitativ, in dem das Erdbeben und das Zerreißen des Vorhangs im Tempel geschildert wird, läßt Bach nicht trotz, sondern gerade wegen der Schilderung dieses elementaren Ereignisses das Orchester wiederum fort. Nur der Continuo soll spielen, d. h. die Bässe und Violoncelli mit der Orgel oder dem Cembalo. Das Klavier tut hier viel bessere Dienste als die Orgel, weil es die donnernden Läufe der Baßinstrumente, und das ist die Hauptsache des ganzen Stückes, nicht zudeckt. Nur so wirkt die Stelle in ihrer großartigen Wucht. Was aber geschieht, man darf schon sagen, in der ganzen Welt? Man setzt die Streicher mit einem *ff*-Tremolo in C-moll

hinzu, das einen ungeheuren Lärm vollführt, die Bässe völlig zudeckt, läßt auf der Orgel alle möglichen Register los, und dem Hörer bleibt nur ein Tonbrei ohne Sinn statt einer wundervollen tonmalerischen Darstellung. Wenn man je für das Fremdwort Tradition den guten deutschen Ausdruck Schlendrian, ja sogar das Wort Fälschung setzen darf, so ist es hier der Fall, wo man den unendlich kunstvollen Aufbau der Kreuzigungsszene „hoch schimpfieret".

Im Hinblick auf die Figuren der Bässe, die den Riß durch den Tempelvorhang darstellen, möge man sich davon überzeugen, wie wichtig es ist, daß bei den Werken der Klassiker Kontrabässe mit dem tiefen

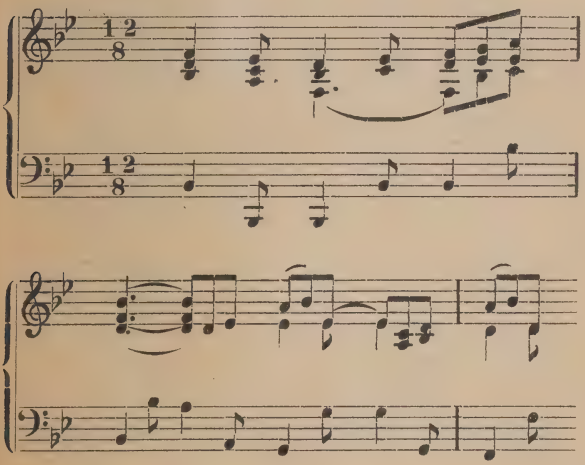
im Orchester vorhanden sind. Ohne solche ist die ganze Stelle in sinnentsprechender Weise unausführbar. Die Stimmen der Orchesterbässe bezeichne man etwa in dieser Art:

Wie der Chor nach diesem Rezitativ die Worte des Volkes: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen" singen soll, darüber ist geschrieben und gestritten worden. Wir lassen die Stelle im Ausdruck tiefer Erschütterung, fast geflüstert, vortragen, was aber durchaus nicht maßgebend für Andere zu sein braucht. Daß hier das Orchester wieder auftritt, läßt einen Schluß auf die bildhafte Vorstellung bei Bach zu. Man könnte dabei sehr wohl an die berühmte Radierung Rembrandts denken, auf der sich Alles in der Umgebung des Kreuzes im Dunkel verliert und nur ein heller Lichtstrahl auf den toten Jesus fällt.

Über die nächste Verkündigung des Evangelisten gelangen wir wieder zu einem ariosen, aber als Rezitativ bezeichneten Stück für Bariton: „Am Abend, da es kühle war". Hier zeigt es sich, wie nötig es ist, jede Partie des Werkes mit einem nur für sie bestimmten Solisten zu besetzen. In kleinen und in großen Städten kann man es erleben, daß der Sänger des Jesus, nachdem er den am Kreuz verschiedenen Heiland musikalisch verkörpert hat, nunmehr von Neuem in Tätigkeit tritt. Es mußte ein französischer Musikphilologe[1]) kommen und auf diesen Unsinn hinweisen, ehe man an bestimmten Orten begriffen hat, wie die so übel angebrachte Sparsamkeit auf feiner empfindende Naturen wirkt.

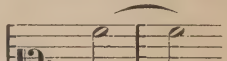
[1]) Romain Rolland in einem Aufsatz über die Matthäuspassion.

Nach dem Rezitativ folgt eine Arie, bei der man es ebenso, wie bei der vorhin erwähnten für die Altistin auf das Tiefste bedauern muß, daß sie fast überall fortgelassen wird. Stünde sie am Anfang des Werkes, so würde kein Mensch daran denken, auf dieses besonders schöne Stück zu verzichten. Das Nachlassen der Spannung, unter deren Druck der Hörer bisher gestanden hat, das schon mit dem Arioso eingetreten ist, macht sich in der Arie des Weiteren geltend. Das sanft dahinfließende Hauptthema,



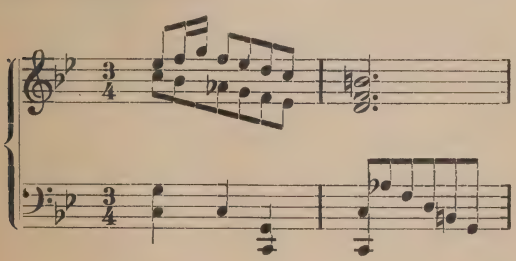
das in seinem zweiten und dritten Takt einen merkwürdigen Anklang aus dem zweiten Satz des Bach'schen Konzertes für zwei Violinen auf-

weist, ist in hohem Grade geeignet, die Stimmung zu vertiefen, die durch den Erlösungsgedanken, der der Arie zugrunde liegt, herbeigeführt wird. Wie bei jedem Stück, das in der von Bach so gern verwendeten Sicilianoform geschrieben ist, soll auch hier das Zeitmaß nicht schleppend, sondern ziemlich belebt genommen werden, so daß man mit vier Schlägen im Takt auskommt, von denen jeder ungefähr auf $\dot{\text{J}}. = 60$ einzuschätzen wäre.

Ein Rezitativ des Evangelisten führt uns zu dem letzten Chorstück des Werkes, das noch unmittelbar mit den Worten des Evangeliums zu tun hat. Es ist in seiner verlogen freundlichen Stimmung ein kleines Meisterwerk. Die aus dem Wort „Auferstehen" empfundene Bewegung der melodischen Linie nach oben hat etwas Selbstverständliches. Man vergleiche die Stelle mit der, die das Aufbauen des Tempels in drei Tagen schildert, dann wird man sehen, wie genau Bach bei der Anpassung seiner Themen vorgegangen ist; das in beiden Chören durchgehaltene, tonmalerische  auf das Wort: „verwahren" muß deutlich hervortreten. Das ganze Stück sollte man in einem Stärkegrad vortragen, der höchstens bis zum *mf* anwächst, denn die Hohepriester und Pharisäer sind nach alledem, was sich ereignet hat, ihrer Sache doch nicht mehr so ganz sicher

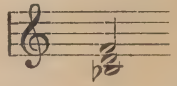
und werden es nicht wagen, Pilatus in dem Ton zu antworten, den sie vor der Kreuzigung des Heilands angeschlagen haben. Der Chor, wie so Vieles, was gegen den Schluß des Werkes steht, wird häufig gestrichen; ebenso die beiden letzten Rezitative, deren erstes noch in der Handlung steht, während das zweite bereits aus ihr heraustritt. Hier schließen gleichsam die Mitwirkenden auch äußerlich das Werk ab. Die Solisten und der Chor, nun nicht mehr bestimmte Personen, sondern nur Gläubige und Anteilnehmende versinnlichend, verabschieden sich von dem toten Jesus (vgl. S. 280).

Es folgt der mächtige Schlußchor, der noch einmal zeigt, welche tiefe Wirkungen Bach mit bescheidenen Mitteln und unter Verwendung einfacher Formen erzielen kann. Das Hauptthema des Chores, der die Trauer um den entschlafenen Heiland zum Gegenstand hat, ist uns im Wesentlichen aus anderen Werken bekannt. Es baut sich auf dem Schlafmotiv auf, das hier, der Stimmung entsprechend, in Moll erscheint. Man vergleiche den Anfang dieses Schlußchores



mit dem z. B. der Schlummerarie aus dem Weihnachtsoratorium (s. S. 270). Geben dort die Bässe dem Ganzen ihr besonderes Gepräge durch ihre auf- und abwiegende Bewegung, so tun sie es hier durch von der Höhe bis in die tiefste Lage hinabsteigende Figuren. Man glaubt zu sehen, wie der tote Jesus ins Grab sinkt. Bach hat in diesem Stück die Stärkegrade angegeben. Die Zeichen *f*, *p* und *pp* wechseln vielfach miteinander ab. Es besteht also in dieser Richtung kein Zweifel darüber, wie das Stück wiederzugeben sei. Dagegen könnte man über die Ausführung einiger Vorhalte auch hier nachzudenken haben. So z. B. über den im achten Takt, den man, soweit meine Erfahrung reicht, kaum anders kennt, als in langer Ausführung. Dabei liegt der gleiche Fall vor, wie bei der Sopranarie in H-moll. Es ergibt sich nämlich durch den lang ausgehaltenen Vorhalt eine Disharmonie, die nichts Gewolltes hat. Wenn die Orgel

Noch einmal von den Vorhalten.

den Akkord  aushält, und die Streicher mit dem Chor dazu für ein Achtel auf es und g festliegen, so klingt dies nicht, wie eine der bei Bach häufigen, reizvollen Härten, sondern falsch. Man versuche es, die Stelle mit kurzem Vorhalt spielen und singen zu lassen. Zunächst wird es, da man an die andere Art der Wiedergabe gewöhnt ist, sonderbar erscheinen, aber nach

kurzer Zeit verliert die Sache alles Auffällige und man mag sie, wie auch ihre Parallelstelle anders kaum mehr hören. Der von bestimmter Seite erhobene Einwand, daß, wie immer es auch auf diese Art klinge, der lange Vorhalt der richtige sei, weil Bach durch die Fahne der Achtelnote keinen Strich gezogen habe, ist, wie aus dem auf Seite 309 Gesagten hervorgeht, als ein durchaus dilettantischer zu bezeichnen. Eine besondere Unterstützung für die hier niedergelegte Ansicht gibt übrigens die Partitur selbst. Denn es kommen gerade in diesem Chor eine Anzahl lang auszuführender Vorhalte vor; aber diese sind in ihrem vollgültigen Notenwerte hingeschrieben, genau so, wie wir sie heute notieren würden. Zu diesen gehört das so wundervoll klingende

der Flöten, die vorletzte Note des ganzen Werkes, das man aber nur bei entsprechend starker Besetzung der Bläser so als Ausdruck einschneidenden Schmerzes wahrnehmen wird, wie es wirken soll.

Wir blicken nun noch einmal rückwärts, um, nachdem das Wesentlichste dessen besprochen ist, was im Einzelnen für die Aufführung der Matthäuspassion in Frage kommt, die Richtlinien für das Ganze zu ziehen. Wie die Passionen, gleich den Oratorien, aus den Mysterienspielen, aus dem Drama also, entstanden sind, so haben sie von diesem auch

für ihre Wiedergabe die Notwendigkeit eines belebten, je mit dem zu schildernden Vorgang und der Stimmung wechselnden Vortrags übernommen. Es ist deshalb dem Geist dieser Werke zuwider, wenn man sie eintönig und unter vorwiegender Verwendung eines auf weite Strecken herrschenden mezzoforte aufführt. Man versündigt sich dadurch, indem man solchen Schöpfungen sowohl ihre Innerlichkeit, wie ihre Schlagkraft raubt. Man soll ihnen im Gegenteil soviel an Wärme und Anschaulichkeit geben, als nur gegeben werden kann. Was die Besetzung der Matthäuspassion betrifft, so darf man nicht übersehen, daß sie das einzige große Werk für Doppelchor ist, das Bach geschrieben hat. Verwendet er dieses bei ihm ungewöhnliche Mittel in weitestem Umfang, so liegen hierfür, darüber kann kein Zweifel bestehen, auch besondere Gründe vor. Welche Bewandtnis es mit der Einteilung der beiden Chöre hat, darüber braucht man wohl kaum ein Wort zu verlieren. Einen Blick auf die Stellung des ersten Chores im ersten, und des zweiten Chores im zweiten Teil des Werkes sagt Alles. Es ist deshalb eine Sünde wider den Geist, wenn die von Bach nach dieser Richtung gegebenen Vorschriften nicht genau innegehalten werden. Nun ist unter den Bezeichnungen „Coro I und Coro II“ nicht nur der Singchor zu verstehen, sondern ebenso das zu jedem dieser beiden gehörende Orchester und die Solisten. Nur, wenn auch nach

dieser Richtung eine scharfe Trennung durchgeführt wird, kommt das zum Ausdruck, was Bach gewollt hat. Aus diesem Grunde erfordert die Wiedergabe oder Matthäuspassion zwei Chöre, zwei Orchester mit möglichst starker Besetzung der Holzbläser und nicht weniger als zehn Solisten. Es soll auch darauf hingewiesen werden, daß die beiden Violinsoli nicht von dem gleichen Konzertmeister gespielt werden sollen, weil sie in verschiedenen Orchestern liegen[1]). Bei den Aufführungen des Philharmonischen Chores waren beschäftigt: In jedem Chor rund einhundertundfünfzig Personen, in jedem der beiden Orchester zwölf erste, zehn zweite Violinen, sechs Bratschen, vier Celli, ebensoviele Kontrabässe, darunter

je zwei, die bis zum tiefen hinuntergingen. Weiterhin je zwölf Flöten, zehn Oboen, und noch besonders, mit wechselweiser Verwendung, zwei Oboi d'amore und Englischhörner. Außerdem war die Viola da Gamba und das Cembalo vertreten. Eine ziemlich knifflige Angelegenheit ist, wenigstens anscheinend, die Frage, wie man der Vorschrift der Partitur, die zwei Orgeln fordert, entsprechen soll. Aber es läßt sich hier leicht und ohne jede Schädigung des Eindrucks ein Ausweg finden. Freilich wäre es sehr

[1]) Vgl. Seite 341.

schön, wenn man zwei gleichwertige Orgelwerke nebeneinander aufstellen könnte; aber das muß wohl als ziemlich ausgeschlossen bezeichnet werden. Jedoch kommen uns bestimmte Tatsachen in dieser Frage entgegen, die uns die Entscheidung erleichtern. Es wird meistens angenommen, daß Bach bei den späteren Aufführungen der Matthäuspassion das Positiv der Orgel in der Thomaskirche für den einen der Chöre benutzt habe; unbedingt sicher ist das nicht. Dagegen steht außer allem Zweifel, daß bei der ersten Aufführung des Werkes nur ein Orgelwerk zur Verfügung war, und wir haben also hier den unzweideutigen Beweis dafür, daß man mit einem Orgelwerk auskommen kann. Es tritt aber ferner hinzu, daß die beiden Orgelstimmen durch das gesamte Werk entweder vollkommen gleich sind, oder daß, wie z. B. in der Anfangsnummer des zweiten Teiles, die eine immer aussetzt, wenn die andere spielt. Im letzteren Fall ist es eine Kleinigkeit, durch verschiedene Registrierung die Klangfarben so zu wechseln, daß sie von zwei verschiedenen Stellen zu erklingen scheinen. Gehen aber die beiden Orgeln sonst vollkommen miteinander, so kann man ihren Part auch unbedenklich einem Instrument übertragen.

Es mußte in diesem Kapitel vielfach davon gesprochen werden, daß die Wiedergabe gerade dieses Werkes mit dem, was von Bach vorgeschrieben ist, fast überall in größtem Wider-

spruch steht. Wenn die vorstehende Arbeit dazu beitragen kann, daß auch nur ein Teil der offenkundigen, schweren Mißstände und Fälschungen bei den Aufführungen der Matthäuspassion abgestellt würden, und das Werk in seiner reinen Gestalt zu Gehör gelangte, so wäre ihr Zweck vollkommen erfüllt.

Die Messe in H-moll.

Unter den Messenwerken Bachs nimmt die H-moll-Messe, die einzige vollständige, die er geschrieben hat[1]), den ersten Rang ein. Sie behauptet ihn aber auch über den Rahmen ihrer Gattung hinaus, und man kann es wohl verstehen, wenn Spitta das Werk als das Höchste bezeichnete, was ein menschliches Genie überhaupt hervorgebracht habe. Für den, der es je versucht hat, die Tiefen der Partitur zu ergründen, scheint es tatsächlich nichts Zweites zu geben, das in Bezug auf Gedankengröße an diese Messe heranreicht. Die H-moll-Messe

Die H-moll-Messe.

Die H-moll-Messe ist diejenige große Schöpfung Bachs, die am spätesten aufgeführt und dem Verständnis weiterer Kreise erschlossen worden ist. Wenigstens gilt das für die Aufführung auf der Grundlage von Bachs Handschrift. Die Veröffentlichung der Messe in ihrer Urgestalt hat unter

[1]) Vgl. Bachs vier kurze Messen. 8. Jahrgang der Bachgesellschaft.

mannigfachem Mißgeschick zu leiden gehabt; mußte doch u. a., nachdem die Partitur bereits erschienen war, ein großer Teil davon ungültig erklärt werden, weil man den Druck nach für zulässig gehaltenen Abschriften hergestellt hatte, später aber das von diesen stark abweichende Autograph der Messe entdeckte. Auch der Umstand, daß die Wiedergabe des Werkes zu den schwierigsten Aufgaben gehört, bedeutet ein Moment, das seiner Verbreitung lange entgegengestanden hat.

Die Komposition der riesigen Tondichtung ist keineswegs mit der Absicht erfolgt, eine Musik zu schaffen, die in der Liturgie ihren Platz finden sollte. Vielmehr geht aus dem Schreiben, das Bach an den Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen gerichtet hat, dem die Messe gewidmet ist[1]), hervor, daß es dem Meister nur darum zu tun war, einen Beweis seiner außerordentlichen Kunst auf dem Gebiet des Kontrapunkts und ähnlicher Dinge zu geben, damit man ihm den Titel eines kurfürstlichen Kammerkompositeurs verleihe. Daß das größte Werk des überzeugten Protestanten Bach eine Missa catholica werden mußte, ist nicht weniger merkwürdig, als die Tatsache, daß der Katholik Beethoven eine Messe schrieb, die letzten Endes mit dem Katholizismus innerlich nicht unbegrenzt zu tun hat, so, daß Beethoven gelegentlich die Musik des Glaubens-

[1]) dem aber Bach nur das Kyrie und Gloria eingesendet hat.

bekenntnisses auf den lutherischen Text: „Eine feste Burg" verwendete.

Um seine kompositorische Fertigkeit zu beweisen, hat Bach auch in der Messe vielfach zu dem Mittel seine Zuflucht genommen, das wir bereits oft in seinen Werken verwendet gesehen haben: zur Parodie. Eine große Anzahl der darin enthaltenen Stücke ist Kantaten entnommen, die vor dem Jahre 1738, dem Vollendungsjahr des Werkes geschrieben wurden. Einiges aus diesem hat er auch später wiederum in Kantaten verwendet. Nirgends finden wir die Auswahl der übernommenen Teile derart sorgfältig durchgeführt, wie hier. Es dürfte in der ganzen Partitur nicht ein Takt vorhanden sein, bei dem man, ohne die Genesis des Werkes zu kennen, auf den Gedanken kommen würde, daß es sich nicht um eine Originalarbeit handle. Das Einzige, was vielleicht bei gründlicher Betrachtung der Partitur nach dieser Richtung hin auffallen könnte, besteht darin, daß die Chornummern zum Teil vier-, fünf- und sechsstimmig gesetzt sind, daß sich außerdem in der ganzen Partitur ein einziger Doppelchor findet, der rein äußerlich genommen, eben durch diese formale Gestaltung etwas aus dem Rahmen hervortritt.

Daß H-moll die Grundtonart des ganzen Werkes ist, braucht nicht tiefer liegende Gründe zu haben, Es wurde schon auf die Ursache hingewiesen, die bei Bach, wie auch

bei Händel häufig die Wahl der Tonart beeinflussen (vgl. S. 193).

Der ungewöhnliche Umfang der Partitur wird es öfters wünschenswert erscheinen lassen, bei ihrer Wiedergabe im Konzertsaal Kürzungen vorzunehmen. Gelangt das Werk zu musikfestlichen und sonstigen besonderen Veranstaltungen zur Aufführung, so sollte man es ohne Striche aufführen. Aber wo solche erwünscht erscheinen, lassen sie sich hier leichter und mit geringeren Schäden für das Ganze vornehmen, als es sonst vielfach der Fall ist. Das kommt daher, daß Manches, wenn auch nicht wörtlich, so doch im Sinne des mehrfachen Kontrapunkts wiederholt wird. Man kann dann beim ersten oder beim zweiten Auftreten des in Frage kommenden Teiles unauffällig Kürzungen anbringen. Es wird bei den hierfür in Betracht kommenden Stellen darauf nach Möglichkeit hingewiesen werden.

Eine wichtige und nicht einfach zu lösende Frage bei der Wiedergabe der H-moll-Messe ist die der Aufstellung des Chores und des Orchesters. Und zwar bildet den Stein des Anstoßes eben jener achtstimmige Satz, der im dritten Teil der Messe vorkommt. Da bis zu diesem eine doppelchörige Aufstellung nicht allein nicht notwendig ist, sondern nur ungünstig wirken kann, da es aber andererseits bei größeren Vereinen aus technischen Gründen kaum angeht, während einer Pause die Umstellung der gesamten Masse vorzunehmen,

ergibt sich ein Dilemma, das vollständig zu lösen schwer möglich sein dürfte. Nun ist ein großer Teil der Chöre im ersten und im zweiten Teil der Messe fünfstimmig, einige sind auch vierstimmig, aber ohne den ersten Sopran, geschrieben; der vierstimmigen Stücke, die vom ganzen Chor gesungen werden, sind nur drei vorhanden und diese gehören zu den verhältnismäßig einfachen, schon deshalb, weil bei ihnen sämtliche Chorstimmen durch instrumentale Stützen verdoppelt werden. Ich möchte es deshalb empfehlen, um zunächst einmal vom Chor zu sprechen, diesen so aufzustellen, daß bis zum Sanctus links vom Dirigenten der erste Sopran, der erste Alt und der ganze Tenor Platz finden, rechts der zweite Sopran, zweite Alt und der ganze Baß. In der überall vor dem Sanctus stattfindenden Pause wechseln die zweiten Tenöre den Platz mit den ersten Bassisten, was einfach zu bewerkstelligen ist, weil hinter dem Orchester immer noch etwas Raum bleibt; man hat dann, ohne ein großes Durcheinander auf dem Podium befürchten zu müssen, die doppelchörige Aufstellung für den dritten Teil.

Die Aufstellung des Chores.

Was das Orchester angeht, so kann es hier nur in der keilförmigen Aufstellung verwendet werden (vgl. Band I S. 124). Man möge aber nicht übersehen, daß in den Nummern der Solisten bei dieser Messe besonders häufig auch instrumentale Soli auftreten. Da ein genaues Zusammengehen der Instrumente mit

Die Instrumentalsolisten.

den Singstimmen nur zu erreichen ist, wenn der Orchestersolist sich in der Nähe des Sängers befindet, so wird man gut tun, ganz vorn, möglichst dicht bei dem Gesangsquartett, einige Pulte aufzustellen, an denen dann die Vertreter der jeweils beschäftigten Blasinstrumente für die Dauer ihrer Soli Platz nehmen können.

Daß für die H-moll-Messe vier Solisten notwendig sind, wurde soeben erwähnt. Streng genommen müßten es fünf sein, weil in der Partitur eine erste und eine zweite Sopranistin, je ein Alt, Tenor und Baß bezeichnet sind. Da die Partie des zweiten Soprans sich aber durchweg in der Altlage bewegt, pflegt sie von der Altistin übernommen zu werden. Bei der Baßpartie könnte man das Umgekehrte anregen. Sie besteht aus nur zwei Arien. Aber die erste von diesen ist für einen tiefen Baß, die zweite für einen ziemlich hohen Bariton geschrieben, und da es nur wenige Sänger gibt, die sowohl die Höhe, wie die Tiefe in gleicher Vollendung beherrschen, so würde es diesen Stücken sicherlich nicht zum Nachteil gereichen, wenn man jedes von ihnen einem besonderen Vertreter übergeben wollte. Jedoch man wird wohl im Allgemeinen mit vier Singstimmen auskommen, ohne daß durch diese Maßnahme das Werk Schaden leidet. Die Besetzung im Orchester ist die gleiche, wie sie Bach zu Werken festlicher Art oft verwendet hat. Daß an die

Anzahl der Solisten.

Blasinstrumente besondere Anforderungen gestellt werden, wird niemand erstaunen, der sich mit der Bachschen Kunst beschäftigt hat. Ob das Cembalo zu verwenden sei, darf man als eine offene Frage ansehen. Nach einem Versuch, den ich damit angestellt habe, scheint es mir, als ob sich sein Ton für dieses Werk nicht recht eigne. Die Klangmasse ist vielfach eine so ungeheure, daß die Farbe des Cembalo oder auch des Klaviers kleinlich wirkt. Hat man einen zuverlässigen Organisten, so läßt sich durch diesen so viel erreichen, daß kaum ein Wunsch unbefriedigt bleibt. Aber es bedarf einer außerordentlich sorgfältigen und stimmungsvollen Registrierung bei jeder einzelnen Nummer.

Man pflegt die H-moll-Messe in drei Teilen aufzuführen, deren erster mit dem zum Gloria gehörenden Chor „Cum sancto spiritu" und deren zweiter mit dem „Confiteor" abschließt. Auf jeden der beiden Teile folgt eine Pause von 10—15 Minuten, und in dieser Anordnung, bei Verwendung der in dem Folgenden vorgeschlagenen Kürzungen, beträgt die Aufführungsdauer der Messe ungefähr $2^3/_4$ Stunden, wovon auf den ersten Teil allein reichlich die Hälfte entfällt.

Daß Bach sich bemüht hat, in dem Werk alle Trümpfe auszuspielen, über die er durch sein überragendes Können verfügte, hat zu einer außerordentlichen Steigerung der Schwierigkeiten für die Aufführenden ge-

führt. Die Partituren der anderen Werke Bachs erscheinen verhältnismäßig einfach im Gegensatz zu der der Messe, die von verwickelten und kühnen Sätzen, von gewagtesten Kombinationen strotzt. Die Wiedergabe des Werkes sollten auch nur Vereine unternehmen, die auf der Höhe größter Leistungsfähigkeit stehen. Alles, was in das Gebiet der Technik gehört, muß im Vollbesitz der Mitwirkenden sein; sonst wird die Partitur allen Bemühungen Widerstand leisten.

I. Kyrie.

Das Kyrie.

Das Kyrie gliedert sich, wie üblich, in drei Abschnitte, deren mittlerer zwei Einzelstimmen anheimfällt, während die beiden anderen dem Chor übertragen sind. Das erste Stück ist fünfstimmig gesetzt. Im Orchester finden wir außer den Streichern die Flöten, Oboi d'amore und Fagotte. Den Eingang bilden vier unter die Bezeichnung Adagio fallende Takte. Ihnen reiht sich unmittelbar ein Orchestersatz an, der das Hauptthema

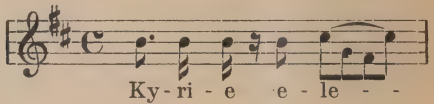
der sich nun entwickelnden Fuge bringt. Es ist von der größten Wichtigkeit, daß die vom fünften Takt der Messe ab geltende Vorschrift „Largo ed un poco piano“ nicht übersehen und richtig gedeutet wird. Wir haben, als wir uns mit Händelschen Oratorien beschäftigten, bereits gesehen, daß zwischen Adagio und Largo ein wesentlicher Unterschied zu machen ist und zwar nach der Seite einer Verbreiterung des Zeitmaßes. Aber selbst, wenn wir das nicht wüßten, ginge es aus der Gestaltung des Hauptthemas hervor. Man sehe doch, wie Bach die Mühseligkeit, das Niedergedrücktsein der flehenden Menschheit in Tönen schildert. „Herr erbarme Dich!“ heißt es im Text. Der Blick der Bittenden will sich nach oben richten, aber die schwere Last, die auf ihnen ruht, zieht sie wieder nach unten. In den ersten vier Noten des Themas vermag sich das Thema noch nicht vom Boden zu erheben, in der fünften versucht es die Bewegung nach der Höhe, wird aber sofort in die Tiefe geworfen, und dieser Vorgang wiederholt sich noch zweimal. Genau in dieser Weise geht es weiter. Darüber, daß sich die Entwicklung des Satzes gleichsam unter Überwindung schwerer Widerstände vollzieht, kann kein Zweifel sein und darum ist es, wenn die in diesem Kyrie enthaltene Stimmung voll zum Ausdruck gelangen soll, auch unbedingt nötig, das Zeitmaß so breit zu nehmen, als es irgend angeht. Freilich hängt das einiger-

maßen von der Zahl der Mitwirkenden ab. Daß ein großer Chor breitere Tempi nehmen kann, als ein kleiner, wissen wir. Jedoch soll hier ausdrücklich bis an die Grenze dessen gegangen werden, was in Bezug auf ein langsames Zeitmaß geleistet werden kann. Für den Dirigenten ist die Durchführung dieser Absicht schwieriger, als es aussieht. Der Chor und das Orchester werden immer dazu neigen, das ihnen unbequeme Zeitmaß zu beschleunigen, und es gehört ein großes Maß Energie dazu, sie darin zu hindern. Wir haben bis jetzt nur den ersten Teil der von Bach gegebenen Vorschrift betrachtet, aber auch das poco piano erfordert unsere Aufmerksamkeit. Man denke ja nicht, Bach habe damit etwa andeuten wollen, daß nun dieses ganze, sehr weit ausgesponnene Kyrie un poco piano, also etwas leise gesungen werden soll. Das würde von einer unerträglichen Monotonie sein. Außerdem spart er in dem Satz nicht mit ganz klaren Hinweisen auf stärkere Tongebung, da, wo er sie wünscht. Die Bezeichnung forte kommt in dem Kyrie mehrfach vor. Das un poco piano ist also nur in der Art zu deuten, daß ein wenig, d. h. eine Zeit lang piano gesungen werden soll und daß nach solchem Anfang einer Verstärkung des Klanges nichts im Wege steht. Deshalb wird es richtig sein, wenn man die Orchesterfuge, die beim fünften Takte einsetzt, piano beginnen und allmählich anwachsen läßt, bis man kurz vor dem Eintritt

des Chores zu einem ausgesprochenen forte in allen Instrumenten gelangt ist. Den Eintritt der Kontrabässe verschiebe ich immer bis zu dem Takte, in dem das Hauptthema als unterste Stimme erscheint. Bis dahin spielen nur die Celli. Eine gewisse Schwierigkeit in dem instrumentalen Part, wenigstens bei Aufführung des Werkes durch große Chöre, bildet der Umstand, daß sich die Vervielfachung der Oboi d'amore nicht immer ermöglichen läßt. Hat man nur zwei dieser Instrumente zur Verfügung, so werden sie tonlich von der übrigen Masse erdrückt. Wiederum wird es selten gelingen, mehr als vier davon aufzutreiben. Dazu kommt, daß die Instrumentenpaare gewöhnlich untereinander bezüglich der Intonation starke Verschiedenheiten aufweisen. Es ist mir ein einziges Mal gelungen, sechs gleichmäßig eingestimmte Oboi d'amore zusammenzubringen. Nun hat Bach. um die dunkle Grundfarbe dieses Kyrie nicht zu beeinflussen, bei dem Stück auf die gewöhnliche Oboe verzichtet. Kann man jedoch Oboi d'amore nicht in der nötigen Zahl bekommen, so wird nichts übrig bleiben, als die Hinzuziehung der einfachen, in C stehenden Oboe zur Unterstützung der vorgeschriebenen Instrumente.

Auf eine nicht unwichtige Besonderheit bezüglich der Deklamation des Hauptthemas im Chor sei aufmerksam gemacht. Daß die Chorsänger sehr dazu neigen, ein Wort wie „Kyrie" als „Kyrije" auszusprechen, darauf wurde schon

im ersten Band (vgl. S. 61) hingewiesen; auch, daß diesem Übel mit Energie entgegengearbeitet werden muß. Schlimmer ist aber bei unserem Thema, daß das Wort „eleison" mit demselben Vokal beginnt, mit welchem Kyrie endet. So hört man fast immer „Kyrijehleison" singen, weil die beiden e ineinander gezogen werden. Läßt man in den Chorstimmen die Notierung des Themas durchweg folgendermaßen

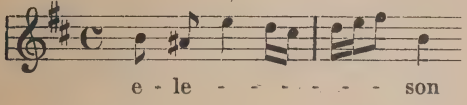


einrichten, so wird es richtig wiedergegeben[1]). Diese Maßnahme wirkt hundertmal besser, als das ewige Wiederholen und Ermahnen in den Proben zum Aufpassen nach solcher Richtung.

Der Chor hat zunächst wiederum un poco piano zu beginnen, wie es beim Orchester der Fall gewesen ist. Es möge vorgeschlagen sein, piano bis zum Eintritt der Chorbässe durchzuführen, und von da an die Tonmasse mehr und mehr anschwellen zu lassen, bis zu dem Wiedereintritt der von den Violinen unter-

[1]) Die Chorstimmen sind in der Form, wie ich sie zu den Aufführungen der H-moll-Messe verwende, bei Breitkopf & Härtel erschienen. Sie enthalten die bei uns eingeführten dynamischen Zeichen und Phrasierungen.

stützten ersten Soprane, der dann in einem ausgesprochenen forte zu erfolgen hat. Bei dem Beginn des Mittelsatzes, der sich durch das erste Auftreten des Themas

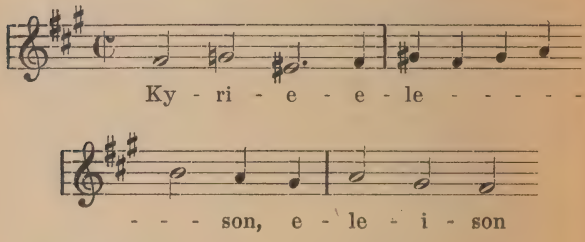


kennzeichnet, dürfte es angebracht sein, den ersten Sopran piano, den zweiten forte eintreten zu lassen, die Übrigen entsprechend. Nur ist darauf zu achten, daß die Gegenstimme im Alt sehr stark hervortritt. Sie kann sich ohne Weiteres mit voller Kraft geltend machen. Ein ähnliches Verfahren ist später, wenn in der zweiten Durchführung der Fuge die Stelle, nur in anderer Gruppierung der Stimmen, wiederkehrt, bezüglich des Tenors zu beobachten. Gegen den Schluß des riesigen, 20 Minuten dauernden Fugensatzes soll im Chor, Orchester und der Orgel Alles anwachsen, so stark es sich erreichen läßt.

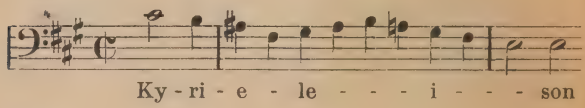
In ausgesprochenem Gegensatz zu dem mächtigen Chorstück steht das nun folgende „Christe eleison", das in seinem gesanglichen Teil für zwei Soprane geschrieben ist; daß die zweite Stimme von der Altistin übernommen werden kann und gewöhnlich übernommen werden wird, haben wir bereits erwähnt. Das thematische Fundament liegt nicht im Ge-

sangspart, sondern in dem nur aus Violinen und Bässen bestehenden Orchester, dessen Hauptthema nicht allein in vollem Umfang, sondern auch andeutungsweise in Gestalt seines Grundmotivs die ganze Nummer durchzieht. Die Singstimmen bewegen sich teils homophon, teils in mehr oder minder strengen Arten der Nachahmung. Für den Fall, daß man mit Kürzungen rechnen will, sei hier die Möglichkeit angegeben, vom Schluß des zweiten Viertels im Takt 27 auf das dritte Viertel im Takt 55 zu springen.

Den Gehalt der dritten Nummer der Messe, einer Fuge über den nach der Liturgie jetzt wiederkehrenden Text „Kyrie eleison" bestreiten zwei Themen. Das erste



das mit seinem verminderten Terzenschritt im ersten Takte den Ausdruck tiefster Verzweiflung trägt, während das zweite

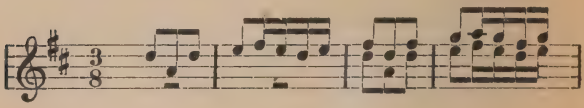


schon durch die Synkope, mit der es beginnt, einen mehr trotzigen Charakter besitzt. Man beachte, daß es bereits im dritten Takte als Kontrapunkt zu dem ersten Thema erscheint. Das in der Mitte des Chors lang auszuhaltende gis im Alt darf nicht nebensächlich behandelt, sondern muß als Halteton hervorgehoben werden. Ich lasse es vom zweiten Sopran mit übernehmen; der erste genügt an dieser Stelle vollkommen zur Durchführung der Oberstimme. Das Orchester, in der Besetzung des ersten Kyrie, tritt im zweiten nicht selbständig auf, sondern wirkt nur als Begleiter der Singstimme. Von einer Abtönung im dynamischen Sinne wird bei diesem Stück kaum die Rede sein können. Die Polyphonie gibt auch dem Ganzen schon das Nötige an Farbe.

II. Gloria.

Das Gloria besteht in seinem vollen Umfang aus acht Stücken. Das erste unter ihnen, nach dem die ganze Nummernfolge genannt ist, fünfstimmig, mit der Instrumentierung des großen Orchesters ausgestattet, findet sich außer in der H-moll-Messe in der Kantate Nr. 191. Bach hat für den Anfang das Zeitmaß durch die Bezeichnung Vivace einigermaßen festgelegt. Man lasse sich aber dadurch nicht verführen, das als ungewöhnlich schnell auszudeuten; aus dem später Folgenden geht

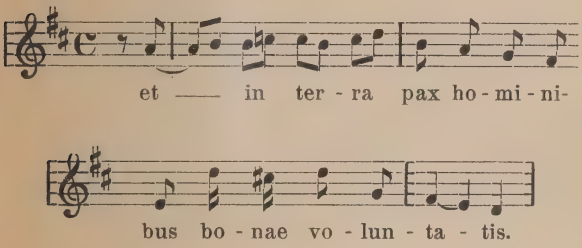
hervor, daß dies nicht beabsichtigt ist. Der Fall liegt ganz ähnlich, wie bei dem Chor „Sind Blitze, sind Donner" in der Matthäuspassion. Hier würde es genügen, wenn man die Dauer der Achtelnote metronomisch auf ungefähr 120 festlegt. Bei dem Einsatz der ersten und der zweiten Trompete, die das weihnachtfestliche Thema



intonieren, ist es ratsam, die zweite Trompete um eine Spur stärker blasen zu lassen, als die erste, damit der Kanon zwischen den beiden Instrumenten hervortritt; oder aber lasse man die erste vom dritten Takt an etwas an Kraft zurückhalten.

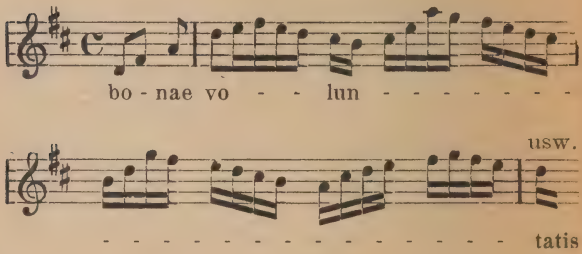
Im Chor setzt der Alt in sehr ungünstig tiefer Lage mit dem Trompetenthema ein. Es wird nicht schaden, wenn man hier, wenigstens für die beiden ersten Takte, vom Tenor her verstärkend eingreift. Zwei oder drei Tenorstimmen, deren Klang vollkommen in dem des Alt aufgehen, und die sich deshalb in keiner Weise auffällig bemerkbar machen, genügen für diesen Zweck vollkommen. Mehr dürfen es nicht sein, weil sonst der im dritten Chortakt folgende Einsatz des Tenors wirkungslos verpuffen würde. Es ist auch hier von Vorteil, wenn man, ähnlich, wie es

vorher bei den Trompeten geschehen war, den Einsatz der zweiten kanonischen Stimme stärker ausführen läßt, als den der ersten. Der also eröffnete Einleitungsteil geht als freier, reichlich mit kontrapunktierenden Stimmen ausgestatteter Satz weiter bis zum Eintritt der in Bezug auf vollendete Form, wie poetischen Inhalt unvergleichlichen Fuge „et in terra pax". Das Motiv, aus dem sich das erste Thema



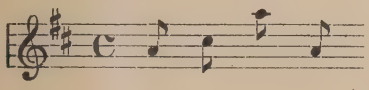
des nun folgenden Hauptsatzes entwickelt, klingt zunächst sowohl im Chor, wie in den verschiedenen Orchestergruppen bei stetem Wechsel der Farbe mehrfach an. Eine Änderung des Zeitmaßes ist beim Eintritt des Vierviertel-Taktes nicht vorgeschrieben. Das bedeutet, daß wir in der bisherigen Bewegung zu verbleiben haben. Nun wird hier manchmal auf Grund eines Mißverständnisses ein Fehler begangen, indem der Dirigent die Taktschläge genau so weiter führt, wie bei dem vorangegangenen Vorspiel. Die Folge davon ist, daß nun die Doppelfuge, die trotz aller

Feststimmung im Zeichen einer seligen Ruhe stehen muß, überhetzt und völlig eindruckslos heruntermusiziert wird. In Wirklichkeit aber liegt die Sache so, daß wir, soll das gleiche Zeitmaß eingehalten werden, die Achtelnoten wie bisher bewerten, das heißt, die Schnelligkeit der Taktschläge auf die Hälfte herabsetzen müssen; denn wir musizieren ja jetzt in Vierteln. Hat man im Anfang des vorgezeichneten Vivace in der auf Seite 381 angegebenen Weise ausgeführt, und bleibt man bei diesem Maß der Bewegung, so stellen sich nunmehr die Viertelschläge auf die Zahl 60 des Metronoms ein, was vollkommen dem Charakter des Satzes entspricht. Das Stück ist nicht leicht herauszubringen. Es erfordert vor Allem eine sehr ausgebildete Technik der Soprane in der Beherrschung der hohen Lage. Das Figurenwerk im zweiten Thema



muß mit der größten Zartheit wiedergegeben werden. Josef Joachim meinte einmal, Bach habe bei der Niederschrift dieses Stückes im

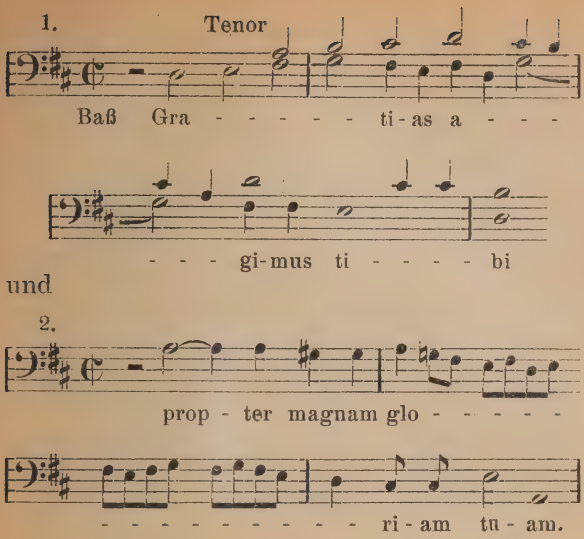
ersten Thema die majestätische Bewegung der Engelsflügel, und in den Figuren des zweiten Rosengewinde schildern wollen, die sich um die singende Engelschar schlingen. Mag man das annehmen oder nicht; ohne eine gewisse bildliche Vorstellung wird man dem Inhalt dieses herrlichen Stückes nicht beikommen. Im fünften Takt des zweiten Themas haben die Soprane den Sprung



auszuführen. Ich halte das für einen Schreibfehler. Denn erstens liegt das Intervall von cis nach a den Sopranen sehr ungünstig und wirkt gezwungen; zweitens findet sich in allen anderen Stimmen an den entsprechenden Stellen eine Quint, endlich drittens steht die Stelle bei der Wiederholung so da, wie man sie sich denken möchte und da Bach keinesfalls einen großen Teil des Stückes wörtlich wiederholt, mit Ausnahme einer einzigen, an sich gleichgültigen Note, so ist wohl der Schluß berechtigt, daß auch beim ersten Auftreten dieser Stelle der zwischen dem Oktavensprung stehende Ton nicht cis, sondern e heißen soll. Daß dieses Gloria gegen den Schluß hin mit großem Schwung und allem zu erreichenden Glanz ertönen muß, geht aus

dem Aufbau des Stückes hervor. Die Mitwirkung des Orchesters, das sich anfangs nur mit leisen Andeutungen begnügt, steigert sich schließlich zu der restlosen Teilnahme an der freudigen Verkündigung, bis unter der alleinigen Herrschaft des ersten Hauptthemas der Satz in strahlendem D-dur ausklingt.

Das nun folgende Stück, die Arie „Laudamus te" ist von Bach dem zweiten Sopran zugeteilt. Sie wird der tiefen Lage wegen aber fast überall von der Altistin übernommen. Irgendwelche Rätsel technischer Art gibt sie nicht auf. Der Dirigent achte darauf, daß bei den Stellen, wo das Orchester pausiert, die Orgel nicht zu schwach registriert werde. Auch wird es meistens angebracht sein, wie bei allen solchen Stellen in solistischen Gesangsstücken, in diesen Takten nicht die ganze Masse der Celli und Kontrabässe zu verwenden. Der Arie folgt wiederum ein Chorstück, „Gratias agimus tibi". Diesmal ist der Chor vierstimmig geführt, nicht etwa, weil innere Gründe Bach hierzu veranlaßt haben, sondern, weil die Nummer der im Jahre 1732 geschriebenen Kantate „Wir danken dir, Gott" entnommen ist, in der er auf das größere Orchesterpräludium folgt, welches wiederum eine Bearbeitung des berühmten E-dur-Präludiums für Violine allein darstellt. In unumschränkter Herrschaft über alle Mittel der Stimmenführung bringt Bach die beiden Hauptthemen der Fuge



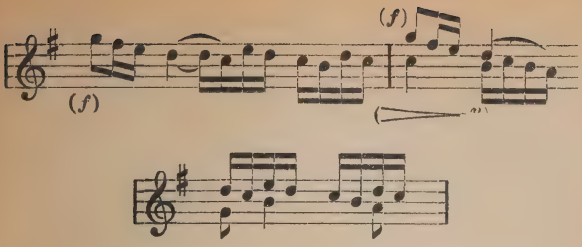
und

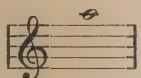
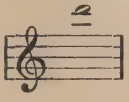
sogleich in einer sehr nahe aneinanderschließenden Engführung und diese in verschiedenen Intervallen. Der Eintritt der Stimmen geht zunächst regelmäßig vom Baß zum Sopran. Später aber, vom zweiten Eintritt des zweiten Themas an, ist die Reihenfolge eine Zeitlang umgekehrt und auch in diese Anordnung geht das Thema überraschend und scheinbar selbstverständlich als Kanon auf. Da im Verlauf des Stückes auch noch die erste und die zweite Trompete mit einer besonderen Engführung des ersten Themas hinzutreten, muß man den Satz eigentlich als einen sechsstimmigen bezeichnen. Daß Bach für diesen Chor eine be-

sondere Vorliebe hegte und ihn außer in der genannten Kantate in der H-moll-Messe sogar zweimal verwandte, ist begreiflich; denn er gehört zu dem Kunstvollsten, was von seinem Schöpfer vorhanden ist. Von einer Abtönung möchte ich bei diesem Stück abraten. Es ist eines von denen, die desgleichen nicht bedürfen.

Um so mehr ist aber eine äußerst liebevolle dynamische Ausgestaltung bei dem Duett für Sopran und Tenor notwendig, das in der 191. Kantate als zweites Stück steht. Es ist dort mit den Worten Post orationem überschrieben. In der H-moll-Messe ist es weiter ausgeführt und mit einem neuen Schluß versehen. Aus dem Motiv

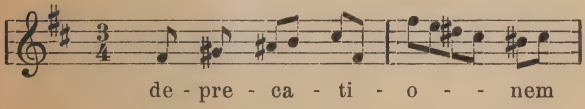
entwickelt sich im Wesentlichen das ganze Duett. Zu den beiden Singstimmen gesellen sich im Orchester Violinen und Bratschen mit Sordinen, Bässe und über Allem schwebt mit ihrem milden Klang eine Flöte. Das Stück ist von ganz besonders inniger Art, gehört aber zu denen, die ihren vollen Gehalt nur dann enthüllen, wenn man einige Mühe auf die Ausarbeitung, vor allem die dynamische Gestaltung und die Phrasierung verwendet. Das aus dem zuletzt angeführten Motiv gebildete Thema:



das in etwas veränderter Form aus dem Orchester in die Singstimmen übergeht, beherrscht das Feld in erster Linie. Es erscheint in unzähligen Nachahmungen meist kanonischer Art. Nun ist es unbedingt nötig, daß die Streicher nicht gegen die Flöte das Übergewicht erhalten. Deshalb sei angeregt, überall da, wo diese Rücksichtnahme besonders in Betracht kommt, die dynamische Bezeichnung in den Streichinstrumenten etwa so vorzunehmen, wie es in dem Notenbeispiel durch eingeklammerte, weil nicht von Bach herrührende Vortragszeichen angedeutet ist. Da, wo die ersten Violinen das lang ausgehaltene  in ihrer Stimme haben, wird es gut sein, wenn man dieses ganz leise ansetzen und nach und nach bis zu dem Punkt, wo wieder Bewegung eintritt, ins ausgesprochene forte steigern läßt; dasselbe wiederholt sich dann bei der Parallelstelle mit dem durchzuhaltenden  . In den Bässen

findet sich die Anweisung, daß diese in dem Stück pizzicato zu spielen haben. Aber diese Vorschrift führt, wie ich es aus Anfragen weiß, dadurch häufig zu Mißverständnissen, daß in der Baßstimme, dem Continuo, mehrfach lang ausgehaltene Noten vorkommen. Deshalb sei darauf hingewiesen, daß diese nur für die Orgel gelten, während die Bässe nach wie vor in ihrem pizzicato zu verbleiben haben. Sind Kürzungen erwünscht, so lassen sich diese leicht anbringen, zunächst, wenn man von dem Beginn des siebzehnten Taktes an die folgenden acht Takte streicht; die sich dabei ergebende Notwendigkeit, das letzte Sechzehntel vor dem Sprung zu ändern, bedarf wohl keines Hinweises. Eine zweite Kürzung läßt sich durchführen, indem man, einundzwanzig Takte vor dem Schluß der Nummer, weitere zehn Takte überspringt. Das Duett hat keinen eigentlichen Abschluß, sondern es führt ohne Weiteres in das Chorstück: „Qui tollis". Dieses ist der Kantate: „Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei" entnommen, deren Einleitungsnummer es bildet. Wir haben hier einen ganz ähnlichen Fall vor uns, wie beim Gratias. Auch beim Qui tollis ist der Sinn des Textes vollkommen der gleiche, wie bei dem Original. Hier sehen wir Fälle der Parodie, bei denen wir Bachs Vorgehen uneingeschränkt bewundern müssen. Mit dem Gratias hat unser Stück

auch noch insofern eine Ähnlichkeit in der Form, als auch hier die Stimmen im Kanon und zugleich in verschiedenen Intervallen geführt sind. Der Chor ist vierstimmig, aber ohne den ersten Sopran gesetzt. Der zweite führt die Oberstimme. Das Ganze ist außerordentlich schwierig. Bei den Flöten ist darauf zu achten, daß diese nicht zu aufdringlich hervortreten und trotzdem ihre Sechzehntelfiguren deutlich zu hören sind. Das Stück erfordert eine hohe Schulung des Chores. Stellen, wie die folgende:



im 37. und 38. Takt, die zart gesungen werden muß, bei der aber vor dem mit Kopfstimme frei einzusetzenden fis im zweiten der beiden Takte nicht geatmet werden darf, gehören zu den ganz kniffligen Aufgaben für einen Chor.

Auf das „Qui tollis" folgen zwei Solonummern, zunächst die Arie „Qui sedes". Sie ist ein verhältnismäßig einfaches Stück, und erfordert, von der Altistin abgesehen, vor Allem einen guten Bläser, der die Partie der ebenfalls solistisch auftretenden Oboe d'amore zu Gehör bringt. Das Instrument hat während der ganzen Arie gegenüber der Sängerin eine eigene Stimme durchzuführen. Es möge bei dieser Gelegenheit wieder auf einen Schreib-

fehler Bachs hingewiesen werden, der sich in der Arie findet, in die Bachausgabe übernommen worden und, soweit ich Aufführungen der Messe beigewohnt habe, auch überall zu hören gewesen ist. Im sechsten Takt der Gesangsstimme findet sich als vorletzte Note ein cis. Da nun aber die in Frage kommende Stelle streng kanonisch angelegt ist und sich bei der Antwort in der Oboe die Note c findet, hat das cis der Altistin keinen Sinn. Bach hat es einfach übersehen, das Auflösungszeichen vor die Note zu setzen.

Auf die Altarie folgt eine solche für Baß. Dieses Stück, „Quoniam tu solus" hat seit dem Bekanntwerden der H-moll-Messe nicht aufgehört, das Schmerzenskind des Dirigenten, wie auch der Sänger zu sein. Es ist, wenn man es liest oder am Klavier spielt, herrlich, von einer seltenen Großzügigkeit und überreich an musikalischen Einfällen. Dagegen waltet klanglich ein kaum zu überwindendes Mißverhältnis vor, das es dem Hörer schwer macht, wenn er das Stück nicht genau kennt, dessen Bedeutung zu erfassen. Die Baßstimme liegt vielfach sehr tief; in der gleichen Lage aber bewegen sich auch die mitwirkenden Instrumente, außer der Orgel die Orchesterbässe, zwei Fagotte und ein Horn; in diesem Falle handelt es sich um ein Instrument der Art, wie wir es heute benutzen, wenn auch von etwas anderer, leichterer Bauart. Aber die Bezeichnung als Corno da caccia läßt

keinen Zweifel. Nun wird es nur einem Bläser allerersten Ranges gelingen, die technisch anspruchsvolle Partie restlos zu bewältigen. Wer aber weiß, wie auch nur ein einziger mißglückender, umschlagender Hornton die Stimmung bei den Hörern beeinträchtigt, der wird es auch einzuschätzen wissen, wie gefährlich und verantwortungsvoll die hier dem Instrumentalsolisten gestellte Aufgabe ist[1]). Man hat vielfach versucht, durch Bearbeitungen des Stückes einzugreifen; irgendwelche wesentlichen Vorteile hat man damit nicht erreicht, selbst wenn man sich zu der Maßnahme verstiegen hat, die Hornpartie auf einer Trompete blasen zu lassen. Es dürfte daher wohl am Richtigsten sein, die Würdigung der Arie denen zu überlassen, die infolge genauer Bekanntschaft mit dem Stück die Schwierigkeit des ersten Anhörens bereits überwunden haben. Die Arie läuft in eine zwölftaktige Coda aus, die unmittelbar in die nun folgende Nummer hinüberleitet, den Chor „Cum sancto spiritu". Dieser findet sich, von einer ganz geringen Abweichung im Anfang abgesehen, notengetreu in der 191. Kantate. Dem Ausdruck

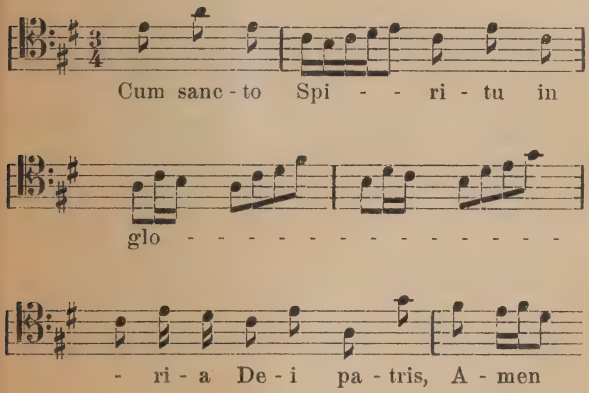
[1]) Man darf dabei nicht außer Acht lassen, daß unsere Hornisten das Stück meistens auf dem Ventilhorn in B spielen und nicht auf dem Naturhorn in D, wie es vorgeschrieben und auch zur Zeit Bachs ausgeführt worden ist; das bedeutet immerhin eine Erleichterung (vgl. übrigens S. 166).

der Freude, wie er im Gloria geherrscht hat, stehen hier die Töne grenzenlosen Jubels gegenüber. Alle Mittel, die Bach zur lebendigen Ausgestaltung zur Verfügung standen, hat er herangezogen, das Orchester in großer Besetzung die Hilfsmittel des kunstvollsten Fugensatzes, und eine alle Stimmen fortreißende, reiche Figuration. Das Stück ist, soweit es den Chor angeht, fünfstimmig. Bringt man aber die durchweg selbständige Führung des Orchesters in Anschlag, so erhöht sich die Stimmenzahl bedeutend. Die Nummer beginnt mit einem freien Satz. Gegen alle Erwartung verzichtet Bach auf die Durchführung des Anfangsthemas. Dagegen müssen wir uns die vom 21. Takt an auftretenden Figuren

merken, weil diese später noch eine wichtige Rolle spielen werden. Bach hat hier die beiden Soprane zusammengezogen, um die Stelle besonders hervorzuheben und dabei zugleich den Nachteil der tiefen Lage etwas auszugleichen. Immerhin wird es noch einige Mühe machen, bis man es erreicht, daß die Figuren sich

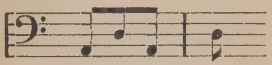
deutlich von dem übrigen Stimmengewebe abdeben. Es wird von guter Wirkung sein, wenn man es durchsetzen kann, daß die Sängerinnen diese vier Takte *f* beginnen und sie in stetem crescendo bis zum *ff* steigern.

Ein Dutzend Takte später beginnt der Hauptteil des Chorstückes, ein Fugensatz von ebenso verblüffendem Aufbau, wie glänzendem Inhalt. Das Thema der Fuge



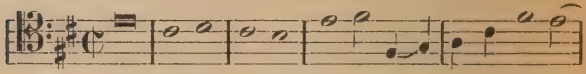
das zuerst in einem Abstand von sechs Takten je in der neuen Stimme erklingt, rückt allmählich sich selbst immer näher, bis endlich Engführungen im Chor entstehen, bei denen die Themeneintritte nur noch in Abständen von Vierteln aufeinander folgen. Mit vollem Recht hat ein Hörer der Messe einmal diesen Chor als eines der aufregendsten Musikstücke be-

zeichnet, die es gibt. Bei guter Wiedergabe reißt diese Musik Alles, Ausführende, wie Zuhörende unaufhaltsam mit sich fort. Es soll aber davor gewarnt werden, das Zeitmaß des Chores zu schnell zu nehmen. Schon mehrfach wurde darauf hingewiesen, daß die Bewegung einer großen Masse viel schneller zu sein scheint, als sie es wirklich ist. Ich habe das Stück sicher nie schneller dirigiert, als unter Einhaltung der Viertelwerte zu etwa 104 des Metronoms. Überstürzt man das Zeitmaß, so wird die Geschichte atemlos oder, was dasselbe bedeutet, die Instrumente und der Chor verlieren allen Glanz des Klanges, der hier so notwendig ist (vgl. übrigens S. 195). Die ersten Soprane haben es gegen den Schluß hin, zwölf Takte vor dem Ende des Teiles, nicht ganz leicht, sich mit ihren Figuren durchzusetzen, weil sie tiefer liegen, als die zweiten. Das Figurenwerk muß nicht nur sehr gründlich im martellato geübt werden, sondern es empfiehlt sich außerdem, daß „o" in dem Worte „Gloria" stark nach „a" hin zu färben. Der erste Trompeter soll in den letzten sieben Takten über die ganze Masse hinweg seine triumphale Partie zur Geltung bringen, da das das zweite Thema der Fuge bildende Figurenwerk nichts anderes ist, als die bereits im Notenbeispiel angeführten Sechzehntel der im Anfang des Chores vereinten Soprane. Auf eine nicht entscheidende, aber doch immerhin beachtenswerte Einzelheit möge

noch hingewiesen werden. In der zweiten Durchführung der Fuge, 21 Takte nach demjenigen Takt, in dem die ersten Soprane kurz nach dem Amen wiederum das Hauptthema in Fis-moll bringen, intoniert der Baß, als letzte in die Entwicklung der Fuge eingreifende Stimme, das Thema in der Grundtonart D-dur. Es erscheint an dieser Stelle zum letzten Mal in dem Stück. In den alten Stimmen findet sich, wie mir Hermann Kretzschmar berichtete, hier, über dem Baßeinsatz, das Wort: „Timpano". Von wem es herrührt, läßt sich nicht feststellen. Ausgeschlossen wäre es nicht, daß die Eintragung auf eine von Bach selbst gegebene Anweisung zurückzuführen ist, indem es fast natürlich erscheint, wenn das letzte Auftreten des Fugenthemas, dessen erste Töne auf der Pauke vorhanden sind, noch einmal besonders hervorgehoben werden sollte. Ich habe bei unseren Aufführungen an dieser Stelle die Noten  in die Paukenstimme eingefügt, will aber durchaus nicht sagen, daß dies geschehen muß. Mit dem Chor „Cum sancto spiritu" schließt der erste Teil der Messe und man pflegt bei den Aufführungen des Werkes hier eine längere Pause einzulegen, die um so mehr am Platze ist, als die Wiedergabe der elf, das Kyrie und Gloria bildenden Nummern rund anderthalb Stunden beansprucht.

III. Credo.

Die Stücke, die bei einer Aufführung der H-moll-Messe deren zweiten Teil zu bilden pflegen, fallen unter den Gesamtbegriff des Credo. Die ganze Gruppe gliedert sich wieder in zwei Teile, deren letzterer nur aus einem Stück, dem Confiteor, besteht. Die Anfangsnummer des zweiten Teiles, die ihm auch seinen Namen gibt, ist einer der merkwürdigsten Tonsätze Bachs. Man könnte ihn mit einer gewissen Freiheit des Ausdrucks eine Fuge ohne Gegenthema nennen; denn im ganzen Verlauf dieses Credo kommt nur ein einziges feststehendes Thema vor und doch ist die satzmäßige Eigenart der Fuge gewahrt. Daß das Stück so merkwürdig gestaltet ist, hat, wie es immer in solchen Dingen bei Bach, seinen triftigen, tiefer liegenden Grund. Es gibt eben weder eine Erörterung, noch gar eine Gegenrede über das Bekenntnis: „Ich glaube an einen Gott". Mit dem Aussprechen dieses Satzes ist für Bach der ihm zugrunde liegende Gedankengang abgeschlossen. Das Thema der in der myxolydischen Tonart stehenden Fuge



ist gregorianischen Ursprungs. Wir finden es auch in zahlreichen Messen anderer Meister an der gleichen Stelle. Der Chor ist fünfstimmig

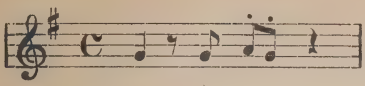
gesetzt. Im Orchester haben außer den in Tonleitern absteigenden Bässen nur die Geigen zu tun. Das Stück ist schwierig in Bezug auf die klare Herausarbeitung des Hauptthemas in seinen an Satzkunst immer mehr anwachsenden Verarbeitungen. So dürfte es kaum möglich sein, den ersten Einsatz des zweiten Sopran deutlich, ja vielleicht überhaupt vernehmbar herauszubringen, wenn man hier nicht durch eine Unterstützung eingreift. Wir lassen bei dieser Stelle für die ersten drei Takte den zweiten Alt die Partie des zweiten Soprans mit übernehmen. Ob es möglich sein wird, den letzten Eintritt der Chorbässe da, wo sie das Thema in der Verdoppelung zu bringen haben, so zur Wiedergabe zu bringen, daß es dem Hörer nicht nur wie langgehaltene Noten klingt, sondern als das Thema zum Bewußtsein kommt, erscheint mir ebenfalls zum Mindesten fraglich. Die kanonischen Wendungen in den Violinen werden bei großen Chören nur durch sehr starke Besetzung der Streicher deutlich hervortreten. Daß Bach sich in diesem Credo bewußt an den Palestrinastil anlehnt, ist unverkennbar.

Das nächste Stück, das nur eine Fortsetzung des vorangegangenen bedeutet, ist im Chor vierstimmig gesetzt, wird aber durch die selbständige Führung der ersten Trompete stellenweise zu einem fünfstimmigen. Es läßt sich bei dem Chor eine Kürzung anbringen, wenn man diese mit dem Schlusse des 42. Taktes

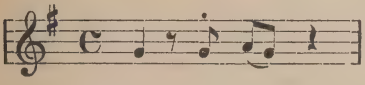
beginnt, und so weit führt, daß die letzten siebzehn Takte des Stückes stehen bleiben. Irgendwelche Schwierigkeiten bietet dieser Chor nicht.

Die nächste Nummer ist ein Duett für Sopran und Alt, ein Stück von größter Energie des Ausdrucks, die nur aus dem Gefühl einer unerschütterlichen Glaubensfestigkeit entspringen kann. Da die beiden Stimmen dasselbe zu sagen haben, ist es nicht erstaunlich, wenn die Form des Kanons hier eine Hauptrolle spielt. Das Duett ist sehr bedeutend, sowohl in der Erfindung, wie in seinem Aufbau. Immerhin soll für solche Fälle, in denen man die Messe nicht in der ganzen Ausdehnung zu Gehör bringen kann, auch hier die Möglichkeit einer Kürzung angegeben werden. Man kann vom Schluß des achten Taktes nach dem Eintritt der Singstimmen ohne Weiteres auf den 20. Takt übergehen. Ich würde es auch für kein Majestätsverbrechen halten, wenn man, um etwas Abwechslung im Klang herbeizuführen, die beiden Oboi d'amore, die durch das ganze Stück hindurch spielen sollen, für kurze Zeit pausieren läßt. Dazu würde sich z. B. die Stelle zwischen dem Schluß des 34. und dem Beginn des 56. Taktes eignen. Man braucht dann die in Frage kommenden Taktreihen nur in den Stimmen einzuklammern. Es muß im Orchester auf die genaue Beachtung der von Bach angegebenen Vortragszeichen geachtet werden. Das Grund-

motiv des Duetts ist in den verschiedenen Instrumentengruppen einmal so:



und dann wieder folgendermaßen bezeichnet:



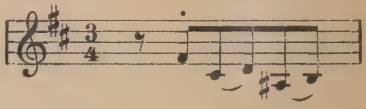
Diese beiden Vortragsarten sind streng durchzuführen.

Mit der nunmehr beginnenden Reihenfolge von Chornummern, die nur ein einziges Mal noch durch eine Arie unterbrochen wird, gelangen wir zu dem Teil der Messe, der von vielen Kennern als deren Höhepunkt betrachtet wird. Ob das zutreffend ist oder nicht, soll hier weder entschieden, noch angezweifelt werden. Jedenfalls bedeuten die folgenden Chorstücke Schöpfungen von einer Tiefe und Vollendung, wie sicher nur Weniges im Bereich der gesamten Tonkunst vorhanden ist.

Die erste dieser Nummern, das Incarnatus, ist nach der Vollendung des übrigen Werkes diesem eingefügt worden.

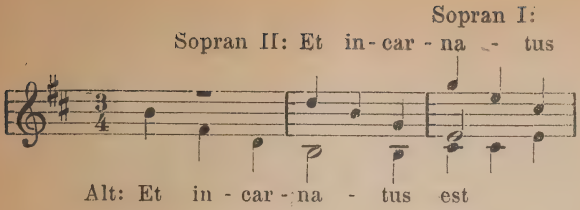
Um über die Vortragsweise, die dem Incarnatus zukommt, Klarheit zu gewinnen, ist es nötig, zu bedenken, welche Bedeutung die verwendeten musikalischen Motive, wie seine formale An-

lage haben, indem man sich zunächst wieder auf den Boden des Textes stellt. Man wird sehr bald entdecken, daß der Schwerpunkt des Stückes nicht im Chor liegt, sondern im Orchester, und das in so ausgesprochener Weise, daß die teilweise Unterordnung der chorischen Partie unter die instrumentale als eine Hauptforderung für den Vortrag des Incarnatus bezeichnet werden muß. Ein einziges Motiv herrscht vom Anfang bis zum Schluß des Stückes in den Violinen. Es ist die ohne Unterbrechung festgehaltene, wieder und wieder von oben nach unten schwebende Figur:



Was das bedeutet, ist unverkennbar. Es schildert tonmalerisch das Sichherabsenken des Heiligen Geistes zur Erde, und daß es dies bezweckt, geht aus dem Schluß hervor, wo nach endlosem Hinuntersinken aus der Höhe nach der Tiefe diese wirklich erreicht wird, indem die Bässe die Violinfigur übernehmen. Man könnte sich dies Motiv entstanden denken durch den Anblick eines fallenden Blattes oder ähnlicher Dinge[1]). Auch der Chor bewegt sich mit seinem Hauptmotiv

[1]) Man versuche es einmal, aus dem hochgelegenen Fenster eines Hauses ein Blatt Papier fallen zu lassen. Man wird sehen, wie es nicht ein-



von der Höhe nach der Tiefe hin. Erst zum Schluß, genau da, wo das niederschwebende Orchestermotiv scheinbar die Erde erreicht hat, d. h. in den Bässen erscheint, beginnen die oberen Chorstimmen energisch in die Höhe zu steigen; man beachte, daß dies zu den Worten geschieht: „et homo factus ist", daß also diese Stelle zum Ausdruck bringt, wie mit der Menschwerdung Christi zugleich die Sendung des Heiligen Geistes erfüllt ist. Das Incarnatus gehört mit dem später in unseren Gesichtskreis tretenden Confiteor, wenn die Wiedergabe der Bedeutung des Stückes gerecht werden soll, zu dem Allerschwierigsten, was man von einem Chor verlangen kann. Es ist durchaus notwendig, daß das Stück bis zu den schon erwähnten Schlußtakten in den zartesten Tonfarben gehalten wird. Nicht umsonst hat Bach die Chorstimmen hier in ganz besonderer Weise behandelt. Sie bewegen sich zwar in im Allgemeinen einfachen Linien;

---

fach hinuntersinkt, sondern sich hin- und herwiegend, auch vielleicht wieder ab und zu noch aufsteigend, erst sehr langsam den Boden erreicht.

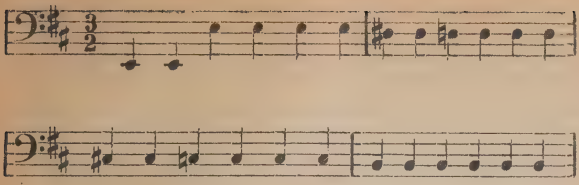
diese aber sind infolge häufiger Überschneidungen und weit geführter Verschlingungen für das Ohr nicht immer deutlich verfolgbar, so daß man oft mehr den Eindruck von aufeinanderfolgenden Akkorden erhält, als den zusammenhängender Melodien. Es spielt hier ein Einschlag der Palestrinischen Art mit. Auf diese Weise wird der dem Stück innewohnende mystische Zug wesentlich verstärkt. Die geheimnisvolle Stimmung, die aus dem Text hervorgeht, wird aber nur dann völlig zum Ausdruck gelangen, wenn man von der Gewohnheit absieht, die Violinen im tempo ordinario ihre Figuren herunterspielen und den Chor, so gut es eben geht, dazu singen zu lassen. Das Singen erfordert hier eine weit über das in den meisten Chören vorhandene Maß an Stimmenausbildung hinausgehende Schulung der Sänger. Wenn die Soprane, und das ganz besonders auch die zweiten, nicht fähig sind, die hohen Lagen mühelos zu beherrschen, in der hohen Mittellage zart, aber glockenrein zu singen, dann ist alle Mühe, die man sich auch geben mag, bei dem Stück vergebens. Das Zeitmaß muß, wie es auch beim ersten Kyrie schon gefordert wurde, ein ungewöhnlich breites sein. Ich dirigiere das Incarnatus auf der ungefähren metronomischen Grundlage ♪ = 48, wobei nachdrücklich darauf gehalten wird, daß die Violinen das zweite und das vierte Achtel jedes Taktes betonen. Das wurde anfangs lebhaft angefochten; aber so

oft ich meine Maßnahme durch Angabe der dafür in Betracht kommenden Momente begründete, haben die bisherigen Gegner des langsamen Zeitmaßes dieses als richtig anerkannt. Daß der Notierung des Stückes in Vierteln und nicht etwa in drei Halben eine agogische Bedeutung nicht zukommt, haben wir schon bei früherer Gelegenheit festgestellt. Darauf hier nochmals hinzuweisen, ist nicht unwichtig, weil gerade durch einen Irrtum in dieser Hinsicht meistens in dem Mittelteil der Messe ganz verkehrt musiziert wird. Der Irrtum wird dadurch hervorgerufen, daß auf das in drei Vierteln geschriebene Incarnatus das Crucifixus folgt, dessen Takte je drei halbe Noten umfassen. Aus diesem Grunde nehmen die meisten Dirigenten das Incarnatus verhältnismäßig schnell, das Crucifixus jedoch viel zu langsam. Dagegen würde es wohl niemand einfallen, beim Credo, obschon auch dieses in halben Notenwerten geschrieben ist, etwa ein besonders breites Zeitmaß anzuschlagen. Was aber für die Agogik des Credo gilt, ist auch für die der anderen Sätze maßgebend. Wir wollen nunmehr das Crucifixus in den Kreis unserer Betrachtungen einbeziehen.

Die dem Satz voranstehende, bereits erwähnte Bezeichnung des Zeitmaßes mit $\frac{3}{2}$ ist eine ganz zufällige. Das Crucifixus ist, von einer kleinen Änderung am Schluß abgesehen, unter Verlegung aus F- nach E-moll einer Kantate entnommen. Die Dreiteilung

ist so aufzufassen, daß jeder Taktschlag eine halbe Note bedeutet. Wie schnell die Schläge aufeinander zu folgen haben, darauf hat die Notierung keinen Einfluß. Und wenn man das Stück hört, so kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß es nichts weniger; als eine Nummer in breitestem Zeitmaß ist, im Gegenteil, es verlangt sogar nach einem verhältnismäßig lebhaften und an Farben nicht sparenden Vortrag. Das würde schon aus der Gestaltung des Basses hervorgehen, die es unmöglich macht, daß die Viertel allzu breit auftreten.

War im vorliegenden Stück der Chor vorwiegend als ein geschlossener Vokalkörper geführt, so ist er jetzt vielfach in seine einzelnen Gruppen aufgelöst. Das Verfahren, das Bach hier anwendet, erinnert an Händels Chorbehandlung bei der Schilderung der Finsternis in „Israel in Ägypten". Dort wie hier scheinen Rufe durch die Nacht zu tönen, von Menschen ausgehend, die einander suchen, aber, vom Schmerz überwältigt, ohne den führenden Lichtschimmer in der Finsternis umherirren. Die Stimmen rufen und antworten einander mit immerfort wechselnden Motiven. Auch die sich aus den Gegenüberstellungen der Chormotive ergebenden Harmonien sind bis zum Schluß des Stückes stets neu. Das Stück hat die Form einer Passacaglia. Die vier Takte im Instrumentalbaß



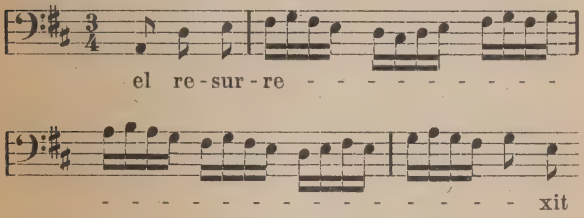
kehren dreizehnmal wieder, und daß bei dieser Zahl nicht ein Zufall waltet, ist unverkennbar. Wie schon angedeutet, ist das Crucifixus einer Kantate und zwar der unter Nr. 12 der Bachausgabe zu findenden „Weinen, Klagen" entnommen. Dort werden die vier Baßtakte aber nur zwölfmal wiederholt. Für die Verwendung des Stückes zu dem Kreuzigungstext hat Bach die Symbolik der Zahl dreizehn nicht unbenutzt gelassen. Das Baßthema erscheint daher nach den zwölf Viertaktperioden in einer weiteren und bei dieser ist bezüglich des Grundmotivs insofern noch eine besondere Wendung angebracht, als dieses nicht, wie bisher nach h hinuntersinkt, sondern auf d abschließt. Daß wir in dem dreizehnmal wiederholten viertaktigen Thema wieder einem Bachschen Leitmotiv begegnen, liegt auf der Hand. Wir kennen das Kreuzigungsmotiv aus der Matthäuspassion und aus mehreren Kantaten; daß es in diesem Stück nicht fehlen würde, war fast mit Sicherheit vorauszusetzen. Wenn auch das Crucifixus aus einer Kantate entlehnt ist, so liegt ihm ja dort der gleiche Gedankengang zugrunde.

Das Kreuzigungsmotiv.

Für die Ausführung des Crucifixus ist es notwendig, daß die im Orchester miteinander abwechselnden Gruppen der Flöten und der Violinen sich deutlich abheben; das erreicht man am Einfachsten durch kleine Akzente, die bei der Einsatznote jeder der beiden Gruppen anzubringen sind. Wenn die Flöten solche Akzente auf den zweiten, die Violinen dagegen auf den dritten Taktteil bringen, so genügt das vollkommen. In den letzten fünf Takten des Crucifixus möge vorgeschlagen werden, nur je ein Pult Kontrabässe und Celli spielen zu lassen, und zugleich den Chor auf das denkbar zarteste *pp* einzustellen. Die Schlußfermate soll so gebracht werden, daß sie lange gehalten wird, aber bis fast zur Unhörbarkeit verklingt. Wie man dieses technisch vorzubereiten hat, darüber sei auf den ersten Band des Werkes, S. 96/97, verwiesen.

Kein größerer Gegensatz ist denkbar, als der auf den verhallenden G-dur-Akkord am Schluß unvermittelt voll Glanz und Kraft eintretende Anfang des nächsten Chores: „Et resurrexit". Hat sich Bach in den beiden vorhergehenden Stücken im Orchester auf die zart klingenden Instrumente beschränkt, so kommt nun das ganze Festorchester, mit Oboen, Trompeten und Pauken ausgerüstet, zum Wort. Es ist durchaus nötig, daß das Stück sofort mit großer Wucht beginnt und sich nicht etwa erst aus dem *mf*

zum *f* durcharbeitet. Den Dirigenten sei beim Übergang vom Crucifixus zum Resurrexit anempfohlen, den Chor und das Orchester derart vorzubereiten, daß sie auf ein unauffälliges Zeichen hin einsetzen. Macht der Leiter der Aufführung die Zuhörer durch weit ausholende Schläge, vielleicht sogar nach einer längeren Pause, darauf aufmerksam, daß das neue Stück beginnt, so ist ein Teil der überraschenden Wirkung dieses Anfangs ausgeschaltet. Nach den ersten jubelnd aufsteigenden Takten folgt eine kleine Orchesterüberleitung, und dann entwickelt sich eine Art Fugenspiel, das sich auf dem Anfangsthema des Satzes



aufbaut. Es ist darauf zu achten, daß die aufsteigenden Figuren der Chorbässe[1]) bei dem Wort „ascendit" hörbar in die Erscheinung treten, und die auf das Wort „sedes" erfolgenden synkopierten Einsätze der Chorstimmen rhythmisch scharf zur Wiedergabe gelangen. Man lasse das in der Mitte des

[1]) Vgl. Seite 142.

Stückes liegende Solo für den Baß ja nicht, wie es manchmal geschieht, von einem Solisten vortragen. Die Stelle ist nicht so schwierig, als sie aussieht; aber selbst, wenn sie es wäre, so müßte sie doch unbedingt dem Chor verbleiben, weil sie, von einer einzelnen Stimme gesungen, wirkungslos vorübergeht. Außerdem findet sich in der Bachschen Vorschrift nicht der geringste Anhalt dafür, daß er hier die Mitwirkung eines Solisten gewünscht hat. Zum Zwecke der Kürzung wäre es wohl erlaubt, das Orchesternachspiel wegzulassen, und mit dem Chorpart abzuschließen, um so mehr, als das Nachspiel klanglich ein gewisses Hinuntersteigen von der bis dahin inne gehaltenen Höhe bedeutet.

Es folgt die Arie für Baß „Et in spiritum sanctum". Im Orchester wirken außer den Bässen zwei Oboi d'amore mit, für die ein sorgfältig abgetönter Vortrag dem Dirigenten ganz besonders ans Herz gelegt sei. Während es dem Hauptthema des Stückes wohl zustatten kommen wird, wenn man es dynamisch etwa in nachstehender Weise bezeichnet

muß sehr nachdrücklich darauf gehalten werden, daß bei den Stellen, bei denen die beiden

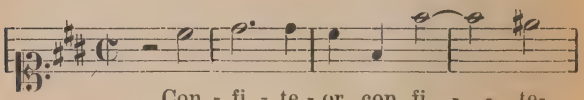
Oboen kanonisch oder sonst in Nachahmungen auftreten, wie z. B. im achten und neunten Takt der Arie, die beiden Stimmen zu unterscheiden sind. Zu diesem Zweck sollen die beiden Bläser die Auftaktnoten deutlich vortragen und jeweils auf dem guten Taktteil einen kleinen Akzent anbringen. Das Stück pflegt von den Zuhörern meistens der Baßarie im ersten Teil der Messe vorgezogen zu werden; das kommt wohl daher, daß es viel leichter ins Ohr fällt, als jene. An innerer Bedeutung aber ist ihm das Quoniam tu solus entschieden überlegen.

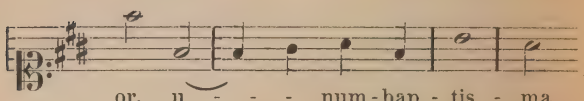
Der ziemlich weit ausgesponnenen Arie folgt ein in großen Dimensionen angelegter Chor, ein Stück von derartiger Gedankentiefe und zugleich fast unbegreiflicher Kunst des Aufbaues, wie es selbst bei Bach nur ganz wenige gibt. Das Confiteor, von dem wir hier sprechen, zerfällt in drei Teile. Der erste unter diesen ist eine große, mit dem Aufgebot aller erdenklichen kontrapunktischen Künste durchgearbeitete fünfstimmige Doppelfuge, die, wenn wir vom Continuo absehen, der Mitwirkung des Orchesters entbehrt. Dieser Umstand ist bei den außerordentlichen Schwierigkeiten, die der erste, und noch mehr der zweite Teil des Stückes ohnehin enthalten, dessen Wiedergabe nicht förderlich; denn davon abgesehen, daß das Orchester dem Chor immer eine gewisse Stütze bietet, erhöht es auch dessen Klang beträchtlich. Der Leiter

Das Confiteor.

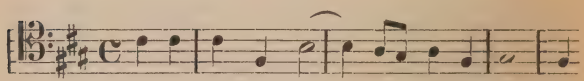
einer Aufführung des Werkes wird beim Confiteor beweisen können, was er in der Richtung stimmlicher Ausbildung mit seiner Schar zu erreichen vermag. Es wird sich anderseits auch zeigen, inwiefern er imstande ist, das unendlich verwickelte Gewebe des Stückes, ohne diesem Gewalt anzutun, den Hörern in Klarheit darzustellen.

Dazu ist die erste Bedingung, daß das Fundament, auf dem der kühne Bau ruht, deutlich übersehbar bleibt. Bach eröffnet das Stück mit sechzehn Takten, in denen das Thema



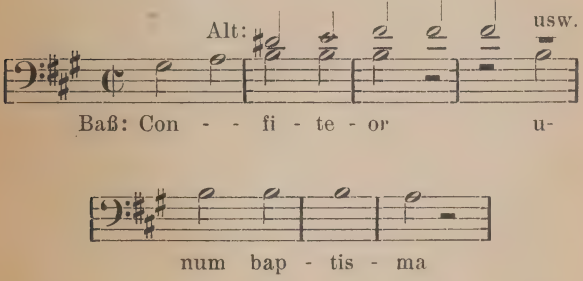


fugenmäßig und zugleich im Kanon vorgeführt wird. Darauf folgen ebensoviele, in denen das Gleiche mit dem zweiten Hauptthema



geschieht.

Dann aber streiten sogleich die beiden Hauptgedanken, von den Sopranen gesungen, um die Vorherrschaft. Der Alt und der Tenor ahmen das Beispiel im doppelten Kontrapunkt nach, und nun entwickelt sich des Weiteren eine geradezu sinnverwirrende Folge von Kontrapunkten, Verschlingungen und Lösungen, die bis in die letzten Feinheiten zu verfolgen ein besonderes Studium erfordert. Wir müssen uns hier mit Andeutungen begnügen und übergehen jetzt einen großen Teil der Fuge, bis dahin, wo nach einer dreitaktigen Pause der Chorbässe diese ganz unvermittelt mit dem gregorianischen Confiteor



einsetzen, und ihnen im nächsten Takt der Alt mit demselben Thema als Kanonstimme in der Quint folgt. Dieser rein musikalisch, wie auch formell geniale Einfall steigert noch die Schwierigkeiten, die für die Wiedergabe des Confiteor bestehen. Es ist nicht leicht, das Stück so herauszubringen, daß der Kanon,

der unter keinen Umständen zurückgedrängt werden darf, deutlich hörbar wird. Über das Mittel, hier ans Ziel zu gelangen, finden sich Angaben im ersten Bande dieser Arbeit (S. 104). Es ist nun sehr wichtig, daß der Chor in den zunächst folgenden Schlußtakten der Fuge nicht an Energie des Ausdrucks und vor Allem auch der Aussprache nachläßt. Der Fugensatz treibt hier einem Höhepunkt zu, der zugleich seinen Schluß bedeutet und ohne alle überleitenden Maßnahmen erreicht werden muß. Bach hat nämlich dort mit einem Adagiosatz unvermittelt die weitere Entwicklung der Fuge abgeschnitten. Diese erfordert ein lebhaftes Tempo und wir haben hier wieder einen Fall, an dem es sich beweisen läßt, daß die Bezeichnung des Taktes in halben Noten nichts weniger zu bedeuten braucht, als die Anordnung irgend eines Zeitmaßes[1]). Die Plötzlichkeit, mit der dieses Adagio einsetzt, zwingt uns, einen ebenso schnellen Wechsel im Ausdruck vorzunehmen und das mit der ersten Note dieses herrlichen, aber für den Chor unendlich schwierigen Mittelsatzes. Ich lasse hier immer die letzten vier Takte der Fuge so stark, als irgend möglich singen, wobei der Einsatz der zweiten Soprane noch ganz besonders hervorgehoben wird. Dann setzt der verminderte Septimenakkord des Adagio zwar noch *ff* ein, klingt aber, und das ohne jede Überleitung durch

[1]) Vgl. Seite 405.

ein diminuendo, *pp* weiter. Dieses ist eine aus dem Orchester übernommene Maßnahme, die unter der dynamischen Bezeichnung des *ffpp* oder auch *pp subito* allgemein bekannt ist. Hier ist sie im Chor verwendet, und das eben auf Grund des merkwürdigen Aufeinanderprallens zweier grundverschiedener Sätze. Mit einem Schlage steht die bis dahin unaufhaltsam vorwärts treibende Bewegung still, das Figurenwerk in den Bässen macht liegenden, aber in Viertel eingeteilten Noten Platz und an die Stelle des leidenschaftlichen, geradezu fanatisch ausgesprochenen Bekenntnisses tritt der Gedanke an das Grauen des Todes in erschütternden Tönen. Düstere Modulationen von unerhörter Kühnheit zeichnen das Stück aus. Das Orchester schweigt noch immer. Es wurde vorhin darauf hingewiesen, daß der Satz den Sängern ungewöhnliche Schwierigkeiten bereitet. Das gilt nun allerdings auch wieder nur, falls es sich der Chorleiter wirklich angelegen sein läßt, die Stimmung dieser großartigen Episode vollkömmen zur Geltung zu bringen. Dazu ist wiederum die erste Bedingung ein sehr breites Zeitmaß, metronomisch ungefähr zu bezeichnen als $\frac{1}{2} = 48$. Die zweite besteht in dem Festhalten eines bis zum Äußersten getriebenen *pp*. Nur so wirkt das Stück mit seiner vollen Macht, nur so kommt das Grauenhafte, Überwältigende seines Inhaltes zum Ausdruck. Einzig da, wo nach den ersten zwölf

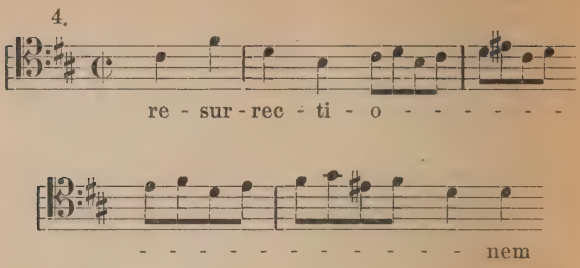
Die Schwierigkeit des Mittelsatzes im Confiteor.

Takten der Baß für zwei Takte die Führung hat, darf diese Stimme um eine Spur gehoben werden. Man hat da das Gefühl, als ob sich eine Riesenhand drohend emporreckte. Nun aber, versucht man es, dieses Adagio in der angegebenen Weise durchzuführen, so wird man bald der Schwierigkeit inne, die sich daraus ergibt. Diese liegt zum allergrößten Teil auf dem Gebiet der Intonation. Es ist, wenn der Chor nicht technisch auf der vollen Höhe steht, kaum möglich, den Satz ganz leise und zugleich einwandfrei rein herauszubringen. Das Verfahren, auf lang zu haltenden Noten immerfort aufs Neue atmen zu lassen, bedeutet den einzigen Weg auf dem eine Synthese hier gelingen wird (vgl. Band I, Seite 80—83). Der Fall liegt hier in technischer Hinsicht für den Chor ähnlich, wie beim Incarnatus, aber noch gefährlicher, als dort.

Der Übergang vom Adagio zu dem Schluß des Confiteor vollzieht sich weniger plötzlich, als wir es vorher beim ähnlichen Fall erlebt haben. Die beiden Auftaktnoten zu dem jetzt folgenden mit Vivace ed allegro bezeichneten dritten Teil des Confiteor können, ja, müssen im ersten Sopran mit einem auffälligen crescendo gesungen werden, so daß dann der Schluß des ganzen Teiles, dessen Beginn äußerlich durch den Wiedereintritt des Orchesters gekennzeichnet wird, in allen Stimmen forte einsetzen kann. Der Satz bis zum Schluß des Confiteor ist zum größten Teil

der 120. Kantate entnommen. Hat uns das Adagio von Angst und Bangen erzählt, so ringt sich nunmehr ein anderes Gefühl hindurch, die freudige Zuversicht auf die Erweckung zum ewigen Leben. Man darf nicht übersehen, wie Bach in beiden hier aufeinander folgenden Teilen des Confiteor denselben Gegenstand gleichsam von zwei Seiten betrachtet und die also entstehenden Empfindungen jedesmal in der ausgeprägtesten Form in Töne umsetzt. Der Schluß des Confiteor entwickelt sich als ein Tonsatz von ungezügelt dahinströmender Gewalt, bei dem der unerschütterliche Glaube an die Auferstehung in festlichen Klängen ausgesprochen wird. Eine ganze Reihe von Themen werden hier verwendet:

und schließlich noch das folgende:



das, schon in der Mitte dieses Schlußteiles einmal erscheinend, später wieder auftritt und vom Amen an bis zum Ende des Confiteor, alle Stimmen in seinen Figurenstrom mitreißend, beinahe allein die Herrschaft führt. Dies ist bei den letzten Takten des Stückes nicht zu übersehen. Es darf hier unter keinen Umständen das tradionelle ritardando angebracht werden, sondern der Satz muß im bisherigen Zeitmaß, gleichsam in den Schluß hineinstürzend, mit einem kurzen D-dur-Akkord enden. In den letzten neun Takten des Werkes werden der ersten und der zweiten Trompete wieder solistische Aufgaben gestellt.

Während der Pause, die bei der Aufführung der Messe auf das Confiteor zu folgen pflegt, ist nun die bereits früher als wünschenswert bezeichnete Umstellung des Chores vorzunehmen (vgl. S. 370). Dieser trägt also den letzten Teil des Werkes durchweg in doppelchöriger Aufstellung vor.

IV. Sanctus.

Bach hat das Sanctus mit dem Pleni sunt von den darauffolgenden Stücken getrennt. Man bringt aber die sämtlichen Nummern, die jetzt noch bis zum Schluß des Ganzen folgen, ohne eine weitere Pause zur Wiedergabe.

Das Sanctus hat, was Glanz und Wucht des Ausdrucks betrifft, kaum seinesgleichen. Die leuchtenden Tonfarben, Kraft und Erhabenheit sind in Überfülle vorhanden. Das Stück gehört zu den Lieblingen der Sänger sowohl, wie des Publikums. So großartig und überwältigend in seiner Wirkung es ist, bietet es doch den Ausführenden kaum nennenswerte Schwierigkeiten, wenn nur von seiten des Dirigenten darauf geachtet wird, daß die beiden Chorgruppen, die einander fast durch das ganze Stück, die einen in Viertelnoten, die andern in Triolen, ablösen, deutlich hervortreten. Die Besetzung im Orchester erfordert eine Dreiteilung der Oboen, deren unterste Stimme durch die ohnehin in der Messe beschäftigten Oboi d'amore zu vertreten ist. Den Höhepunkt des im größten Ausmaße geschaffenen Satzes bilden die Takte, in denen die fünf oberen Chorstimmen glänzende Harmonien ausstrahlen, während der Baß in Oktavengängen von erschütternder Wucht abwärts schreitet und zugleich im Orchester das Triolenmotiv unablässig ertönt. Neun Takte vor dem Schluß des eigentlichen Sanctus muß der erste Trom-

peter mit seinen Triolen über den Chor und das Orchester hinwegkommen; man lasse ihn bei dieser Stelle die Stürze hoch halten. Auf einen Abschluß in Fis-moll beginnt ohne Überleitung das Pleni sunt coeli. Der Chor ist, wie im Sanctus, sechsstimmig geführt. Kürzungswünsche sind leicht zu befriedigen, indem man vom Ende des 30. Taktes auf den Anfang des 72. Taktes springt. Die sechzehn Takte vor dem Schluß beginnenden Figuren in den beiden Sopranen sollte man nicht allzu stark einsetzen, aber nach und nach bis zum *ff* anwachsen lassen.

Nach der Partitur folgt nun das Osanna, dasjenige Stück, um dessentwillen wir zu der Umstellung des Chores während der Aufführung gezwungen sind. Da die Nummer nach dem Benedictus wiederholt werden soll, so pflegt man sie hier auszulassen, und ihr das Benedictus voranzustellen, was auch klanglich insofern einen Vorteil bedeutet, als dann die Chornummern und Soli regelmäßig miteinander abwecheln.

Das Osanna ist ein Doppelchor in freier, an die Fuge anlehnender Form zu acht Stimmen; wiederum, wie jedes der zehn in D-dur stehenden Stücke der Messe, mit vollem Orchester. In den ersten Takten bringen beide Chöre, im Einklang und ohne jede Begleitung einsetzend, das Hauptthema des Ganzen

Unisonostellen und a capella-Gesang sind bei Bach ungemein selten; so selten, daß sie sich in seinen sämtlichen Werken fast nicht finden lassen[1]). Daher bedeutet der Anfang dieses Chorstückes eine interessante Besonderheit. In dem nach einer kurzen Reihe freier kontrapunktierender Takte beginnenden Hauptteil des Satzes ist die fugenartige Durchführung so gestaltet, daß immer der eine Chor Verarbeitungen des Themas

bringt, während der andere das Osanna der Anfangstakte dazwischen wirft. Die beiden Chöre tauschen ihre Rollen vielfach miteinander. Es wurde schon früher darauf hingewiesen, daß bei achtstimmigen Sätzen die notgedrungen tiefe Lage häufig den Klang des Chores beeinträchtigt. Das ist auch hier der Fall. Es wird immer eine schwierige Aufgabe bleiben, Alles in diesem Chor deutlich zu Gehör zu bringen; ja, ich möchte bezweifeln, ob es bei einigen Takten überhaupt möglich ist,

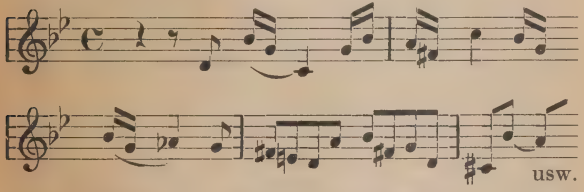
[1]) Vgl. Seite 350.

daß, was das Auge in der Partitur erblickt, dem Ohr vernehmlich wird. In dem Nachspiel der Nummer haben die Trompeten wieder Gelegenheit, zu glänzen. Und mit dem vokalen Abschluß hat der Chor eine schwere Aufgabe, zugleich aber auch die letzte dieser Art in der Messe, hinter sich.

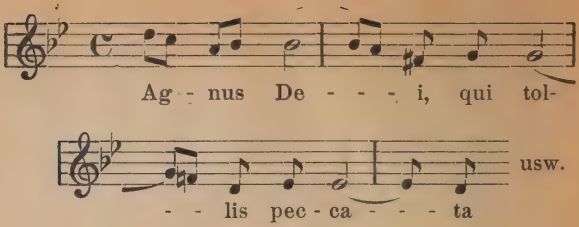
Das Benedictus, das also bei Konzertaufführungen der Messe, und andere dürften ja schon mit Rücksicht auf den Umfang des Werkes kaum stattfinden, vor dem Osanna zu stehen pflegt, ist eine Arie für Tenor, deren Begleitung außer dem Continuo einem Soloinstrument zufällt, in Bezug auf dessen Besetzung der Dirigent die Wahl zwischen einer Flöte oder einer Violine hat. In den vorhandenen Stimmen aus früher Zeit wechseln die Angaben. In dem einen Fall finden wir den Flötisten, im anderen den Primgeiger als Instrumentalsolisten bezeichnet. Man sollte aber die Flöte bei der Gelegenheit nur dann wählen, wenn man einen ausgezeichneten Spieler zur Verfügung hat. Für die Violine ist das Solo viel bequemer. Man lasse dem Sänger Zeit, eine eindrucksvolle, breite Contilene auszuspinnen, und ebenso dem Instrumentalsolisten bei den oft wiederkehrenden Triolen, damit diese ja nicht etwa nebensächlich behandelt werden. Das Stück ist in seiner von Demut erfüllten, weichen Stimmung außerordentlich schön; aber es erfordert einen glänzenden, geschulten Tenor mit leichter Höhe, deren es bekanntlich nur wenige gibt.

V. Agnus Dei.

Wir haben wiederum eine Arie vor uns, und zwar diesmal eine für Alt. Sie gehört zu den berühmtesten Nummern der H-moll-Messe. Ursprünglich komponiert ist sie als Teil der Kantate Nr. 11: „Lobet Gott in seinen Reichen." In der Messe stimmt sie in den Grundzügen mit der Originalfassung überein, jedoch ist sie melodisch viel einfacher und auch wesentlich kürzer, als in der Kantate. Es scheint, daß Bach bei der Übertragung des Stückes nur das Wertvollste übernehmen wollte und darum die Arie so zusammenzog, wie es in größerem Umfang von Beethoven bei der Umarbeitung seiner Leonore geschehen ist. Gerade aber durch die Zusammenziehung ist nun auch das Agnus Dei unter den vielen Perlen Bachscher Kunst eine der schönsten geworden, durch Innigkeit nicht minder, als durch Schlichtheit ergreifend. Die beiden thematischen Gedanken, die seinen Inhalt vollkommen bestreiten, sind von wehmütiger Stimmung. Der erste



der zumeist im Orchester auftritt, und der zweite,



der vorwiegend der Singstimme angehört, sind ein jeder in gleichem Maße von tiefstem Ausdruck erfüllt und leicht faßlich. Merkwürdigerweise sind die beiden Themen nie zueinander in Gegensatz gestellt, sondern jedes von ihnen wird kontrapunktisch für sein eigenes Widerspiel in anderen Stimmen verwertet. Der Instrumentalpart ist sehr einfach. Außer den Bässen und der Orgel wirken nur die Violinen mit. In diesem Punkt möchte es angeregt werden, daß, solange das Orchester begleitend auftritt, nur die Hälfte der Violinen spielt, während die gesamte Zahl der Instrumente für die Ritornelle aufzusparen wäre; das Zeitmaß der Arie wird fast immer zu rasch genommen, und das aus dem äußerlichen Grunde, daß die meisten Sängerinnen, wenn sie die Bewegung des Stückes nicht etwas beschleunigen, nicht mit dem Atem auskommen. Amalie Joachim, die noch heute unvergessene, nie erreichte Meisterin des Oratoriengesanges trug das Agnus Dei derart vor, daß man das Stück in langsamen Achteln dirigieren mußte; dazu brachte

sie Alles mit großem, warmen Ton, ohne an etwaiges Versagen des Atems denken zu müssen. Sie verfügte eben über eine ganz ungewöhnliche Kunst des Singens. Man wird aber in den weitaus meisten Fällen in dieser Richtung Zugeständnisse machen müssen.

Die Geiger im Orchester dürfen bei dem Stück nicht vergessen, daß ihr Instrument eine G-Saite besitzt, und tun, was nur den Ton warm klingen lassen kann.

Für den Schluß der Messe hat Bach das bereits zum Gratias verwendete Chorstück aus der 29. Kantate nochmals benutzt. Von dem Gratias unterscheidet er sich durch eine einzige, kaum auffallende Achtelfigur beim Sopran im zwölften Takt. Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß diese Bach beim Übertragen des Chores unabsichtlich in die Feder gelaufen ist; denn im Übrigen handelt es sich um eine notengetreue Abschrift des Originals; diese Annahme wird fast zur Gewißheit, wenn man berücksichtigt, daß sich die Figur in den sonst durchweg mit dem Sopran im Einklang gehenden Violinen nicht findet. Im Ton freudiger Zuversicht, unter den feierlichen Klängen der Trompeten und Pauken erklingt das kunstvolle und glänzende Stück noch einmal, das den leuchtenden Schlußstein für den Riesenbau bildet, den wir in der H-moll-Messe besitzen und bewundern.

Wo sich nicht ausdrücklich Gegenteiliges angegeben findet, ist in diesem Bande bei Partituren stets Bezug genommen auf die Gesamtausgaben der Werke von Schütz, Bändel (Rieter-Biedermann) und Bach (Bachgesellschaft, Breitkopf und Härtel).

Für die Benutzung von Klavierauszügen Bach'scher Kantaten mögen die der alten Ausgaben von Peters empfohlen sein. Sie sind den bei Breitkopf und Härtel erschienenen wegen ihrer besseren Spielbarkeit vorzuziehen.

Inhaltsübersicht.

Über die Musik aus älterer Zeit im Allgemeinen, S. 8. Ausfüllung alter Partituren, S. 11. Stärkegrade, S. 14. Zeitmaße, S. 16. Das Schlußritardando, S. 18. Der Continuo, S. 20. Instrumentierungsfragen, S. 25.

Leben und Werke von Heinrich Schütz, S. 28—35. Das Rezitativ, S. 37—40. Biblische Szenen, S. 41. Dreichörige Stücke, S. 46. Weihnachtsoratorium, S. 50.

Händel in der Oper und im Oratorium, S. 53—55. Besetzung des Orchesters, S. 57. Chrysander, S. 60. Judas Maccabäus, S. 72. Samson, S. 79. Israel in Egypten, S. 92. Acis und Galatea, S. 120.

Werke von Johann Sebastian Bach, S. 128. Bachs Kontrapunkt und Melodik, S. 129. Die Kantaten insbesondere, S. 132. Die Choräle, S. 136. Beziehung der Melodie zum Wort, S. 141 (tonmalerische Motive). Das harmonische Element, S. 142. Optische Themen, S. 144. Symbolik der Zahl, S. 145. Das erklärende Orchester, S. 146. Das Leitmotiv, S. 147. Die vertonte Interpunktion, S. 150. Kantaten (nach der Ausgabe der Bachgesellschaft) Nr. 170, 54, 55, 56, 82, 161, 60, 159, 57, 154, 155, 85, 50, 34, 65, 104, 105, 19, 103, 79, 4, 80, 78, 140, 118 (geistliche), Nr. 202, 211, 212, 213, 201, 208, 205 (weltliche), S. 152—247. Weihnachtoratorium, S. 257. Matthäuspassion, S. 283. H-moll-Messe, S. 367.

J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf. / Stuttgart

Die Sängerstimme

Ihre Beschaffenheit und Entstehung, ihre Bildung und ihr Verlust

von

Dr. phil. **Albrecht Thausing**

1. Die Sängergestalt. 2. Der Stimmverschluß. 3. Die Sängerkraft. 4. Der Gesangston. 5. Die Stimmbildung. 6. Die Register. 7. Die sängermäßige Höhe. 8. Der Verlust der Stimme. 9. Die wissenschaftliche Untersuchung.

1924. 171 Seiten, 8 Abbildungen. Preis 6 M.

Über diese neue außerordentlich wichtige Veröffentlichung Dr. Thausings äußert sich Dr. med. Lohfeldt-Hamburg folgendermaßen:

„Sein Buch über ‚Die Sängerstimme' beweist einen Reichtum an Wissen und Erfahrung, der das, was ich auf der Universität an Stimmphysiologie (auch über Stimmstörungen und deren Behandlung) gelernt habe, bei weitem übertrifft."

Ein Fachmann und Mitarbeiter des Cotta-Verlages schreibt nach genauem Studium der Arbeit während der Drucklegung:

„Daß die heutige Gesangspädagogik in vieler Hinsicht anfechtbar ist, beweisen die häufigen Klagen über zweckwidrige Stimmbehandlung, ja Stimmverlust infolge ungründlicher Sachkenntnis der Gesanglehrer. Es ist nun das Verdienst des bekannten hamburger Gesangspädagogen, in jahrelanger praktischer Arbeit und Forschung den Ursachen dieses beklagenswerten Zustandes nachgegangen zu sein und, wie seine zahlreichen außerordentlich überraschenden Erfolge bei der Ausbildung von gesunden und kranken Stimmorganen beweisen, auch gefunden zu haben, welcher Mittel sich die Natur bedient und die Kunst bedienen muß, um eine wahrhaft brauchbare Sängerstimme zu erzeugen.

In dem vorliegenden Werke nun faßt Dr. Thausing das Ergebnis seiner Beobachtungen und Entdeckungen zu einer Studie zusammen, die in glänzender Beherrschung des gesamten Stoffgebietes und immer gestützt auf objektive Tatsachen den Beweis erbringt, daß wohlverwendete physische Kraft und ein dicht und fest schließender Kehlkopf in erster Linie Garanten echten Gesanges sind. Damit verbindet er eine ausführliche Darstellung des Wesens der gesanglichen Schönheit unter genauer Beschreibung des Gesangstones, seiner rhythmischen Gliederung, der ‚Schwebung', und zeigt so, viele allgemeinverbreitete Meinungen über Gesang und Gesangsbildung als gefährliche Irrtümer nachweisend, allen, die eine echte Sängerstimme erwerben oder eine bedrohte bewahren wollen, einen sicheren Weg zum Erfolg — sicher, weil er der Natur nachgezeichnet ist, der nicht in die Irre führen kann."

MT
88
034
T.2

Ochs, Siegfried
Der deutsche Gesangverein
für gemischten Chor
[1. Aufl.]

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UNIVERSITY OF TORONTO
EDWARD JOHNSON
MUSIC LIBRARY

(Fortsetzung).

51—53. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten, Bd. I (Sonaten 1—13). 5. Aufl. Geb. M. 3,75. Bd. II (Sonaten 14—26). 4. Aufl. Geb. M. 4,20. Bd. III (Sonaten 27—38). 3. Aufl. Geb. M. 4,20.

54. Istel, Dr. Edgar, Das Buch der Oper. (Die deutschen Meister von Gluck bis Wagner.) 3. Aufl. Geb. M. 4,20.

56. Kapp, Dr. Julius, Die Oper der Gegenwart. Geb. M. 4,20.

57—58. Leichtentritt, Dr. Hugo, Analyse von Chopins sämtlichen Klavierwerken, Band I/II. Geb. je M. 4,20.

59—60. Wetzel, Dr. J. H., Analyse von Beethovens Violinsonaten. 2 Bände, jeder Band geb. ca. M. 5,—

62. Jarosy, Prof. Albert, Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes (Paganinis Lehre). 2. Aufl. Geb. M. 2,50.

63. Schmidt, Dr. Leopold, Meister der Tonkunst im 19. Jahrhundert. 11. bis 15. Tausend. Geb. M. 5,50.

66. Schmidt, Dr. Leopold, Musikleben der Gegenwart. Geb. M. 5,50.

67. Kreutzer, Leonid, Das Wesen der Klaviertechnik. Geb. M. 3,25.

68. Sachs, Prof. Dr. Curt, Die modernen Musikinstrumente. Geb. M. 3,75.

69. Toch, Dr. Ernst, Melodielehre. Geb. M. 3,25.

75. Seiffert, Karl, Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. 2. Aufl. Geb. M. 2,50.

76. Busoni, Dr. Ferruccio, Von der Einheit der Musik. (Verstreute Aufzeichnungen.) Geb. M. 5,50.

78. Ochs, Prof. Siegfried, Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor. Band I. Geb. M. 3,50.

79. Ochs, Prof. Siegfried, Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor. Band II. Geb. ca. M. 6,—.

Weitere Bände in Vorbereitung.

Hugo Riemanns
Musiklexikon
10. Auflage, herausgegeben von Dr. Alfred Einstein.
Preis gebunden in Halbleinen M. 35,–,
in Halbleder M. 42,–.

Hugo Riemann
Geschichte der Musiktheorie
im IX. bis XIX. Jahrhundert
550 S. Gr. 8°. Preis geb. in Halbleinen M. 17,50,
in Halbleder M. 22,–.

Ernst Kurth
Grundlagen des linearen Kontrapunkts
2. Auflage. XII u. 532 S. Gr. 8°. Mit 456 Notenbeispielen.
Preis geb. in Halbleinen M. 22,–,
in Halbleder M. 26,—, brosch. M. 17,–.

Ernst Kurth
Romantische Harmonik
und ihre Krise in Wagners Tristan
2. Auflage. XII u. 576 S. Gr. 8°. Mit 345 Notenbeispielen.
Preis geb. in Halbleinen M. 22,–,
in Halbleder M. 26,–, brosch. M. 17,–.

Ernst Kurth,
Bruckner
Gr. 8°. Ca. 900 Seiten. Preis br. ca. M. 20,—, in Halbleinen ca. M. 26,–,
in Halbleder ca. M. 32,50.

Alfred Lorenz
Das Geheimnis der Form bei Rich. Wagner
I. Band
Gr. 8°. 320 Seiten. Preis br. M. 9,—, in Halbleinen M. 13,–,
in Halbleder M. 18,–.

Ernst Hoffmann
Das Wesen der Melodie
8°, 225 Seiten u. 25 Tafeln, Preis br. M. 9,–, in Halbleinen M. 13,–.

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 02 02 06 005 8